P.o. angl.
370 sr

Bormann

DAS SHAKESPEARE-GEHEIMNISS



BAYERISCHE
STAATS-
BIBLIOTHEK
MUENCHEN

Das

Shakespeare-Geheimniss.

Edwin Bormann.

DAS SHAKESPEARE-GEHEIMNISS.

My name to the next ages, and to foreign nations.
Mein Name den nächsten Zeitaltern und fremden Völkern.
Francis Bacon.



Leipzig.
Edwin Bormann's Selbstverlag.
1894.

BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS

Druck von Fischer & Wittig in Leipzig.

VIVENTIBUS ET POSTERIS
SALUTEM.

Inhalt.

Seite

Eingang XI

I. Höchste Poesie.

1. Das grosse Schweigen 1
2. Die Poesie ein Hauptheil der Wissenschaft 4
3. Die Eintheilung der Poesie 4
4. Giebt es dramatisch-parabolische Poesie? 7

II. Shakespeare's „Sturm"

eine dramatische Parabel im Sinne von Bacon's Naturphilosophie.

1. Die Welt der Zwischenformen 9
2. Die Beziehungen zu den übrigen Theilen der „Grossen Erneuerung der Wissenschaften" 12
3. „Sturm" und „Winde" 16
4. Summirung des Gefundenen 22

III. Shakespeare's „Hamlet"

eine dramatische Parabel im Sinne von Bacon's Anthropologie.

1. „Eine Sache von ausserordentlicher Wichtigkeit" 24
2. Die Geisterscenen des ersten Aktes 26
3. Die vier Unterabtheilungen der Wissenschaft vom menschlichen Körper . . . 52
4. Die Mängel der Medicin 63
5. Weitere Hamlet-Bacon-Ähnlichkeiten 86
6. Summirung des Gefundenen 99

IV. Shakespeare's „König Lear"

eine dramatische Parabel im Sinne von Bacon's Lehre von den Geschäften.

1. Die Lehre von den Geschäften eine „fehlende Wissenschaft" 108
2. Citate aus Francis Bacon's Kapitel über die Lehre von den Geschäften, bestimmt zur Darlegung des Inhalts 110

Seite

3. Die ersten Scenen der Tragödie „König Lear" mit dazwischengefügten Citaten aus Francis Bacon's Kapitel von den Geschäften 112
4. Summirung des Gefundenen . 156

V. Shakespeare's Lustspiel „Der Liebe Mühe ist verloren"

eine dramatische Parabel im Sinne von Bacon's Lehre vom Licht und den Leuchtstoffen.

1. Der Lichtreichthum des Lustspiels . 160
2. Die Übereinstimmung der Lustspielgedanken mit Bacon's Wissenschaft vom Lichte . 173
3. Summirung des Gefundenen . 192

VI. Die Bacon-Parabolik der übrigen Shakespeare-Dramen.

1. Die Anordnung der Folio-Ausgabe der Shakespeare-Dramen 194
2. Die Bacon-Parabolik der Shakespeare-Lustspiele und -Historien 198
3. Die Moral der Shakespeare-Tragödien verhält sich zur Ethik Bacon's wie die Praxis zur Theorie . 226

VII. Bacon's „Heinrich der Siebente"

eine Ergänzung der Shakespeare-Historien.

1. Die Lücke in den Geschichtsdramen 237
2. Die heimlichen Verse in der „Geschichte Heinrichs VII." 239
3. Die Theateranspielungen in der „Geschichte Heinrichs VII." 245

VIII. Francis Bacon und „William Shakespeare".

1. Das Leben Francis Bacon's . 251
2. Die mit seinem Namen bezeichneten Schriften Francis Bacon's 258
3. Die anonymen und pseudonymen Schriften Francis Bacon's 263
4. Der grosse Anonymus von 1591—1598 269
5. Das Aufhören der Anonymität und das Hervortreten des Dichternamens „William Shakespeare" . 277
6. Shakespeare und Shakspere . 284
7. Die Buchausgaben der Bacon-Shakespeare-Periode 288
8. Gegenseitige Hindeutungen. A. Bacon deutet auf Shakespeare 290
9. Gegenseitige Hindeutungen. B. Shakespeare deutet auf Bacon 296
10. Die Äusserlichkeiten der Shakespeare-Folio-Ausgabe von 1623 302
11. Bacon's literarische Vertraute: Rawley, Jonson, Matthew 310

IX. Gedichtete Wissenschaft.

1. Kurze Übersicht alles bisher Gefundenen 321
2. Die sechs Theile der „Grossen Erneuerung der Wissenschaften" 325

Ein Schlusswort . 332
Verzeichniss der hauptsächlich benutzten Schriften 340

Verzeichniss der Abbildungen.

I. Bildnisse.

Francis Bacon als Knabe. Nach einer Büste.
Francis Bacon als Jüngling. Nach Hilliard.
Francis Bacon um 1618. Nach Van Somer.
Francis Bacon. Nach Oliver.
Francis Bacon. Nach Simon Pass.
Francis Bacon. Nach Houbraken.
Francis Bacon's Grabdenkmal.
Nicolas Bacon. Nach Van der Werff.
Elisabeth von England. Nach Hilliard.
Graf Essex.
Königin Elisabeth.
Jakob I. Nach Van Somer.
Karl I. als Kronprinz.
Karl I. mit Familie. Nach D. Mytens.
Karl I. Nach Van Dyck.
Buckingham. Nach Cornelius Jansen.
Inigo Jones. Nach Van Dyck.
Ben Jonson. Nach Oliver.
Ben Jonson. Nach Vertue.
Der Schauspieler William Shakspere. Nach Droeshout.
Das Grabdenkmal Shakspere's.
Das Grabdenkmal vom Titelblatte der Shakespeare-Society.

II. Facsimiles von Handschriften, Titelblättern, Einzelseiten u. a. m.

Brief von Francis Bacon.
Die fünf Unterschriften Shakspere's.
Die Unterschrift der Judith Shakspere.
Die Unterschriften der Königin Elisabeth, Bacon's, Ben Jonson's, Milton's, Cromwell's, Inigo Jones', Locke's und Molière's.
Titelblatt der 1. Ausgabe von Bacon's Essays.
Titelblatt der 2. Ausgabe von Bacon's Weisheit der Alten.
Titelblatt zu Bacon's Grosser Erneuerung der Wissenschaften.

Titelblatt der 1. Ausgabe von Bacon's Geschichte des Lebens und Todes.
Seite 407 desselben Buches.
Titelblatt von Bacon's Sylva Sylvarum.
Titelblatt von Bacon's Geschichte der Winde.
Titelblatt der 1. Ausgabe der nachgelassenen Werke Bacon's.
Titelblatt von Bacon's Geschichte Heinrichs des Siebenten.
Haupttitel der 1. Bacon-Gesammtausgabe. Linke Seite.
Haupttitel der 1. Bacon-Gesammtausgabe. Rechte Seite.
Schlussstück der 2. Bacon-Gesammtausgabe.
Haupttitel der 2. Bacon-Gesammtausgabe.
Titelblatt des 1. Bandes der Montagu'schen Bacon-Gesammtausgabe.
Titelblatt des 1. Bandes der Spedding'schen Bacon-Gesammtausgabe.
Titelblatt der 1. Ausgabe der Bezähmung einer Widerspenstigen.
Titelblatt der 1. Ausgabe von Romeo und Julia.
Titelblatt der 2. Ausgabe von Romeo und Julia.
Titelblatt der 3. Ausgabe von Heinrich dem Fünften.
Linke Nebenseite des Titelblattes der 1. Gesammtausgabe der Shakespeare-Dramen.
Titelblatt der 1. Shakespeare-Gesammtausgabe.
Inhaltsverzeichniss der 1. Shakespeare-Gesammtausgabe.
Schlussseite des Inhaltsverzeichnisses der 2. Paracelsus-Gesammtausgabe.
Schlussseite des Hamlet aus der 1. Shakespeare-Gesammtausgabe.
Schlussseite der Geschichte des Lebens und Todes aus der 1. Bacon-Gesammtausgabe.
Das gemeinsame Schlussstück der Paracelsus-, Shakespeare- und Bacon-Ausgabe in Originalgrösse.
Titelblatt der 1. Ausgabe der Idea Medicinae Philosophicae von Petrus Severinus Danus.
Titelblatt der 1. Ausgabe De Rerum Natura von Bernardinus Telesius.
Titelblatt der 2. Gesammtausgabe der Werke des Paracelsus.
Einlassbillet zu einem Maskenspiele in Gray's Inn.

III. Pläne und Ansichten.

Die westliche Hälfte von London zur Zeit von Francis Bacon's Geburt, 1561.
Der Tower und die Londoner Brücke zur Zeit von Francis Bacon's Geburt, 1561.
Dreifaltigkeits-Kolleg in Cambridge, 1575.
Äussere Ansicht eines Londoner Volkstheaters.
Innere Ansicht eines Londoner Volkstheaters.
Das Innere der Westminster-Halle.
Gorhambury 1568, 1795, 1821.
St. Michael's-Kirche bei St. Alban's.

Eingefügt zwischen Seite 288 und 289:
Schematische Darstellung aller Buchausgaben der Bacon-Shakespeare-Periode 1591—1627.
Schematische Darstellung des Verhältnisses der Buchausgaben 1591—1627 zu Bacon's freier Zeit.
Im Texte, Seite 296: Bacon's Familienwappen.
Auf dem Titelblatte: Francis Bacon's Brustbild nach dem Gemälde von Van Somer.

Eingang.

BEIM Lesen der unsterblichen Dramen Shakespeare's hat die Mehrzahl der Gebildeten allezeit einen Widerspruch empfunden. Ich meine den zwischen der Gedankentiefe, Gedankenfülle und Gedankenmannigfaltigkeit dieser Dichtungen und der Person dessen, der sie geschaffen haben soll. Die Tragödie „Hamlet", die nach dem Urtheil aller Verständigen dicht neben dem „Faust" unseres Goethe steht, die gewaltigen Seelengemälde eines „Lear", „Othello", „Macbeth", die markigen Römer-Charaktere der Tragödien „Coriolan" und „Caesar", die Riesendichtung der zehn englischen Königs-Historien und die Fülle von Humor, Witz und Anmuth der Lustspiele, sie sollen aus der Feder eines Schauspielers geflossen sein, über dessen Bildungsgang bisher nichts beigebracht werden konnte als, dass er aller Wahrscheinlichkeit nach ein sehr mangelhafter gewesen ist.

In der That sind seit dreissig bis vierzig Jahren zahlreiche Schriften erschienen, die den Beweis zu führen suchen, nicht der Schauspieler William Shakespeare habe die Dramen verfasst, sondern Sir Francis Bacon, der nachmalige Baron von Verulam, spätere Viscount St. Alban, Lordkanzler von England, der gelehrte Naturforscher, Philosoph, Geschichtsschreiber und Jurist.

Auch das vorliegende Buch gedenkt die Frage der Verfasserschaft der Dramen zu erörtern, aber in anderem Sinne als alle die vorhergehenden. Sie geben nur Einzelbeweise und versuchen aus einem Mosaik nebeneinandergestellter Gedanken lediglich den Beweis der Verfasserschaft zu führen.

Inductiv geht auch meine Untersuchung von Einzelthatsachen aus, aber sie schreitet zum Vergleiche ganzer Werke mit ganzen Werken, ganzer Gattungen der Dichtkunst mit ganzen Gattungen der Wissenschaft weiter und gelangt, indem sie zum ersten Male das Hauptgewicht

auf die naturwissenschaftliche Seite legt, zu dem Endergebnisse eines allgemeinen und unauflöslichen Zusammenhangs zwischen Dichtung und Wissenschaft, und damit zugleich zur Lösung der Frage nach der Verfasserschaft der Dramen.

Die Natur dieses Buches veranlasst ein häufiges Citiren. Noch ein kurzes Wort über die Art, wie es hier geschieht. — Die Mehrzahl der Citate ist den Folio-Ausgaben von 1623 (Shakespeare) und 1665 (Bacon) entnommen. Die übrigen halten sich an die ältesten Ausgaben, die mir zu Gebote stehen. Nur in seltenen Fällen werden moderne Ausgaben angeführt. Lateinisch und englisch muss citirt werden, weil nur die Ursprache beweiskräftig ist. Wenn ich aber jedem Citate auch die deutsche Übersetzung beifüge, so geschieht dies aus zwei Gründen: um nirgends einen Zweifel zu lassen, wie ich die Stelle aufgefasst habe, und um das Buch auch für grössere Kreise bequem und lesbar zu machen.

BAYERISCHE
STAATS-
BIBLIOTHEK
MUENCHEN

I.

Höchste Poesie.

1. Das grosse Schweigen.

WER heute an das Zeitalter der Königin Elisabeth und König Jakobs des Ersten von England zurückdenkt, dem klingt vor allen ein Name im Ohre, der Name des geliebten Dichters William Shakespeare.

Nicht so vor zweihundert Jahren.

Wer Anno 1694 nach dem ersten englischen Geisteshelden jenes damals nur siebzig bis hundert Jahre zurückliegenden Zeitraums gefragt hätte, dem würde man einstimmig einen anderen Namen entgegengerufen haben, den Namen des vielbewunderten Gelehrten Francis Bacon.

Der Ruhm des Dramatikers war innerhalb weniger Jahrzehnte verblichen, das Puritanterthum hatte gegen die Lust der Welt geeifert und eine Zeit lang alles Theaterspiel unterdrückt. Im achtzehnten Jahrhundert musste Shakespeare gleichsam wieder neu entdeckt werden.

Der Stern des Gelehrten aber wuchs in all der Zeit beständig an Glanz. Wie heutzutage die Dichtungen William Shakespeare's wieder und wieder gedruckt werden und in fast alle Kultursprachen übersetzt worden sind, so damals die Schriften Francis Bacon's. Sie wurden in lateinischer und englischer, zum Theil auch in französischer und italienischer Sprache gedruckt. Einzelausgaben erschienen nicht nur in London und Oxford, sondern auch in Paris, Amsterdam, Leiden, Strassburg, Venedig. Und die Ehre der ersten Gesammtausgabe des grossen Engländers gebührt nicht seiner Heimath, sondern Deutschland. Sie erschien im Jahre 1665 in lateinischer Sprache, „*Francisci Baconi Opera Omnia*“, und ist in Frankfurt am Main gedruckt und verlegt.

Francis Bacon selbst war es, der am Abende seines thatenreichen Lebens alle seine Werke in Einzelausgaben verschiedenen Formates herausgab oder wenigstens zur Herausgabe vorbereitete. Theils waren es früher erschienene Schriften, bedeutend verbessert und vermehrt, theils waren es ganz neue Arbeiten. 1620—1627 erschienen sie in schneller Aufeinanderfolge, während der Autor selbst im Jahre 1626 für immer die Augen schloss.

Anders William Shakespeare. Er wollte oder konnte von seinen Dichtungen keine Ausgabe letzter Hand besorgen. Um's Jahr 1610 hatte er sich von London nach seiner Vaterstadt Stratford zurückgezogen und war daselbst, fern von allem literarischen Leben, 1616 gestorben und begraben worden.

Zu derselben Zeit aber, als Francis Bacon alles, was er geschrieben, in vollendeter Form dem Drucke übergab, erschien, sieben Jahre nach dem Tode des Stratforder Schauspielers, in London auch eine Gesammtausgabe der Dramen William Shakespeare's. Ganz wie sämmtliche Schriften Bacon's zeigt auch sie gegenüber den früher erschienenen Einzelausgaben viele Verbesserungen und zahlreiche Erweiterungen. Eine Anzahl Stücke ist gänzlich umgearbeitet, und eine andere Anzahl von Stücken wird der Welt hier überhaupt zum ersten Male vor die Augen geführt. Herausgeber waren, laut Widmung und Vorrede, die Schauspieler Heminge und Condell, frühere Kollegen William Shakespeare's.

Wer aber das „Neue Organon“ Francis Bacon's (1620), die „Encyklopädie“ Francis Bacon's (1623) und die „Komödien, Historien und Tragödien“ William Shakespeare's (1623) nebeneinander gelegt hätte, der hätte sie wohl dem Äussern nach für Geschwister halten können, denn alle drei waren im gleichen stattlichen Folio-Formate erschienen.

Fleissige Gelehrte haben seitdem emsig zusammengetragen, was irgend noch der Feder Bacon's und Shakespeare's entstammt. Die Shakespeare-Ausgaben sind zu einer Legion herangewachsen, und die neueste Gasammtausgabe der Werke Francis Bacon's, besorgt von Spedding, Ellis und Heath (London, 1857—1872, 14 Bände mit 8000 Seiten), bietet alles, was die Herausgeber als von Bacon geschrieben vermuthen.

— — — — — — — — — — — — — — — — — — — —

Francis Bacon und William Shakespeare — ohne Zweifel sind sie die Gipfelpunkte der englischen Geisteskultur des 16. und 17. Jahrhunderts. Beide sind ungefähr gleichalterig, Bacon 1561, Shakespeare 1564 geboren, beide lebten jahrzehntelang in derselben Stadt London, der eine bezeichnet die höchste Höhe der Wissenschaft, der andere die höchste Höhe der Dichtkunst seines Volkes — erscheint es uns da nicht fast wie ein Wunder, dass wir nichts von einem persönlichen

oder schriftlichen Verkehr zwischen beiden wissen und dass keiner in seinen Schriften des anderen mit einer Silbe gedenkt?!

Shakespeare schrieb Dramen, die zum Theil in fernen Ländern und in fernen Zeiten spielen — aber Bacon! Er schrieb eine Encyklopädie der Wissenschaften, er schrieb Essays, er schrieb über die Kunst des Parabeldichtens, er findet wiederholt die wärmsten und verständnissvollsten Worte über Dichtkunst, insbesondere über dramatische Kunst, er entleiht seine Vergleiche mit Vorliebe der Welt der Bühne, er hinterlässt uns Dutzende von angefangenen Arbeiten und Aufsätzen, umfangreiche Notizbücher, Hunderte von Briefen — aber nie und nirgends erwähnt er seinen Landsmann William Shakespeare.

Kannte oder schätzte er ihn nicht? Spedding, der Herausgeber der neuesten Gesammtausgabe, ist geneigt, das erstere anzunehmen. Aber man denke: Als Francis Bacon ein junger Mann war, begeisterte sich ganz London für die englischen Königs-Historien, die über die Bühnen der Hauptstadt zogen, um 1600 belachte ganz London die heiteren Lustspiele William Shakespeare's. Als Bacon Rath der Königin Elisabeth, später Rath, Reichsanwalt, Grosssiegelbewahrer, Lordkanzler Jakobs des Ersten war, wurden die Tragödien und Komödien William Shakespeare's ununterbrochen und oft in schneller Aufeinanderfolge bei Hofe aufgeführt. Auch die Politik kam in unmittelbare Verbindung mit dem Namen Shakespeare. 1601 ward am Nachmittage vor dem Essex-Aufruhr, um die Volksmassen anzureizen, die Historie der Entthronung „Richards des Zweiten" aufgeführt; die Königin war empört, und ganz London sprach davon. Und von diesem William Shakespeare sollte Bacon nie etwas gehört haben? Man denke ferner: Eine ganze Reihe einzelner Dramen, auch zwei epische Dichtungen und die Sonette waren in den Jahren 1590—1622 erschienen, 1623 kam die Folio-Ausgabe mit 36 Theaterstücken hinzu; Bacon war ein Mann, der viel las, der nichts zu gering hielt, ihm seine Aufmerksamkeit zu widmen — und er sollte von William Shakespeare nie etwas gelesen haben? Man denke ferner: Francis Bacon verkehrte lebhaft mit einem Manne, der dem Theater sehr nahe stand, der die Shakespeare-Dramen mit Sicherheit kannte, ja, der zu der Shakespeare-Folio-Ausgabe des Jahres 1623 ein glühendes Einleitungsgedicht geschrieben hatte, mit einem Manne, der der zweitgrösste Dramatiker der Engländer war, mit Ben Jonson. Und nicht nur, dass er mit ihm verkehrte, sondern: fünf Jahre lang hatte Ben Jonson, der Dramatiker, bei Francis Bacon gewohnt. Und Francis Bacon sollte von William Shakespeare, dem grössten Dramatiker, weder etwas gesehen noch gelesen haben?

Die Annahme streift an's Reich der Unmöglichkeit. Und so muss denn der Grund dafür, dass der Name William Shakespeare nie und nirgends genannt wird, ein anderer sein. Was liegt näher als ein ab-

sichtliches Schweigen zu vermuthen? Und da dieses Schweigen ein gar so tiefes ist, dass es sich bis in die intimsten Briefe Bacon's hinein erstreckt, so können wir nicht anders als annehmen: der Grund dieses Schweigens war ein sehr tiefer und ernster.

Hören wir zunächst, was Bacon von der Poesie sagt. Wir finden es im zweiten Buche seiner grossen Encyklopädie „*De Augmentis Scientiarum*“ (Über die Vermehrungen der Wissenschaften).

2. Die Poesie ein Haupttheil der Wissenschaft.

Bacon unterscheidet drei Haupttheile der Wissenschaft: beschreibende Wissenschaft, dichtende Wissenschaft und ergründende Wissenschaft. Er nennt sie: Geschichte, Poesie und Philosophie. Die erste (im weitesten Sinne der Natur- und Menschengeschichte) ist die Wissenschaft des Gedächtnisses, die zweite die Wissenschaft der Phantasie, die dritte die Wissenschaft der Vernunft. *(Historia ad Memoriam refertur, Poësis ad Phantasiam, Philosophia ad Rationem.)* Die Geschichte schaut die gewonnenen Sinneseindrücke einfach durch, die Poesie ahmt sie im Spiele der Phantasie nach, die Philosophie ordnet sie durch richtiges Zusammenstellen und Trennen.

Poesie ist also, laut Bacon's Anschauung, ein Haupttheil der Wissenschaft. Aber diese Poesie ist nicht in dem heute wesentlich geltenden Sinne aufzufassen. Poesie lässt sich nämlich, nach Bacon, in doppeltem Sinne betrachten, in Bezug auf die Worte und in Bezug auf die Sache. In Bezug auf die Worte ist sie eine Sprachform und wird in dem Theile der Philosophie behandelt, der sich mit den Redekünsten beschäftigt. In Bezug auf die Sache aber ist Poesie erdichtete Geschichte, eben der zweite Theil der Gesammtwissenschaft. *(Per Poësim autem, hoc loco intelligimus non aliud, quam historiam confictam, sive fabulas.)* Die Form ist hier als Nebensache zu betrachten; denn wahre Geschichte kann in Versen und erdichtete Geschichte kann in Prosa geschrieben sein.

3. Die Eintheilung der Poesie.

Die Poesie, die Wissenschaft der umgestaltenden Phantasie, hat nun zunächst dieselbe Eintheilung, die Bacon der Geschichte, der Wissenschaft des Gedächtnisses, giebt, nämlich: Naturgeschichte und Menschengeschichte *(Naturalis, Civilis)*, und ihre Unterabtheilungen. Übrigens ist sie aber auch ihrem innersten Wesen nach einzutheilen in erzählende, dramatische und parobolische Poesie *(Narrativa, Dramatica, Parabolica)*. Erzählende Poesie ist eine blosse Nachahmung der Geschichte, nur dass sie die Dinge steigert. Dramatische Poesie ist gleich-

sam sichtbare Geschichte *(Dramatica est veluti historia Spectabilis)*, sie stellt Handlungen als gegenwärtig geschehend dar *(nam constituit imaginem rerum tanquam praesentium, historia autem tanquam praeteritarum)*. Parabolische oder allegorische Poesie endlich, die Poesie der Sinnbilder, ist typische Geschichte, sie bringt Ideen zu sinnlicher Anschauung. *(Parabolica vero est historia cum typo quae Intellectualia deducit ad sensum.)*

Die erzählende oder heroische Poesie schafft die Dinge vollkommener und von schönerer Mannigfaltigkeit, als sie sich in der Natur irgendwo finden. Da die wirklichen Vorgänge und Handlungen nicht gross genug sind, das Gemüth des Menschen zu befriedigen, kommt die Poesie, um die Thaten heroischer zu gestalten, das Glück mehr nach Verdienst zu vertheilen und da, wo die wirklichen Thatsachen durch Wiederholung und Gleichartigkeit ermüden, den Menschengeist durch schnellen und unerwarteten Wechsel zu erfrischen. So führt sie nicht nur zum Vergnügen, sondern auch zur Grossherzigkeit und zur Moral. Und darin hat sie etwas Göttliches, dass sie die Dinge den Wünschen des Geistes unterordnet, nicht den Geist unter die Natur der Dinge beugt.

Dramatische Poesie, die das Theater zur Welt hat, kann von grossem Einflusse auf die Sitten sein. *(Dramatica autem Poësis, quae Theatrum habet pro mundo, usu eximia est, si sana foret.)* Gelehrte Männer und grosse Philosophen haben sie als eine Art von Geigenbogen betrachtet, mit dem auf den Gemüthern der Menschen gespielt werden kann *(animorum plectrum)*. Denn die Gemüther sind den Eindrücken und Stimmungen zugänglicher, wenn viele bei einander versammelt sind, als wenn sie allein sind.

Von höherer Art als die anderen ist die parabolische Poesie. Sie erfüllt zwei entgegengesetzte Zwecke. Sie dient zum Erleuchten wie zum Verhüllen *(ad Illustrationem, ad Involucrum)* ist also eine Lehrmethode und ein Kunstgriff für Verheimlichung *(Docendi Ratio, Occultandi Artificium)*. Zur Erleuchtung ward sie in früheren Zeiten vielfach angewendet, so z. B. von Menenius Agrippa in der Fabel von der Empörung der übrigen Körpertheile gegen den Magen. Die andere Art der parabolischen Poesie, die der Verheimlichung, zeigt die Geheimnisse der Religion, der Politik und der Philosophie verhüllt durch einen Schleier von Fabeln und Parabeln. Bacon's Überzeugung nach steckt auch von dieser Verheimlichungs-Poesie viel in den alten Parabeln, und es wäre wünschenswerth, so fährt er fort, diese wichtige Gattung der Poesie in Zukunft mehr zu pflegen. Und mit folgendem Preise der Poesie schliesst er den Absatz: „Wahrlich, die Poesie ist wie eine Pflanze, die gleichsam aus der Wollust der Erde, ohne bestimmten Samen, hervorgebracht wird, die über die anderen Wissenschaften emporgewachsen ist und sich über sie verbreitet hat." *(Quin potius cum*

planta sit Poësis, quae veluti à terra luxuriante, absque certo semine, germinaverit, supra ceteras doctrinas excrevit, et diffusa est.)

Das sind alles klare, sachgemässe und dichterisch schöne Worte über Poesie. Um so mehr fällt bei genauer Betrachtung eines auf. Bacon stellt nebeneinander: erzählende, dramatische, parabolische Poesie. Die Abtheilung der parabolischen Poesie ist aber nimmermehr eine, die neben der erzählenden und dramatischen Poesie zu stehen hat. Ihr Begriff wird von ganz anderem Gesichtspunkte aus gewonnen, sie hat entweder über oder unter der Eintheilung in erzählende und dramatische Poesie zu stehen, nicht daneben. Erzählende Poesie schliesst dramatische aus und umgekehrt. Nicht so parabolische Poesie. Denn kann nicht parabolische Poesie, die Poesie der wissenschaftlichen Erleuchtung und Verheimlichung, sowohl Vergangenes darstellen wie Gegenwärtiges, erzählend oder dramatisch sein? Sie muss sogar eines von beiden sein. Kurz, ich kann die parabolische Poesie wiederum eintheilen in erzählend-parabolische Poesie und in dramatisch-parabolische Poesie. Stellt aber Bacon die parabolische Poesie über die nichtparabolische, stellt er die dramatische über die erzählende, so müsste er nothwendig als die höchste Gattung aller Poesie die anerkennen, die beides, parabolisch und dramatisch, zugleich ist. Höchste Poesie wäre demnach die dramatisch-parabolische Poesie, jene Poesie, die in verhüllter Form die Geheimnisse der Wissenschaft dem Zuschauer als gegenwärtig vor die Augen führt.

Um ein Beispiel davon zu geben, was er im Sinne hat, lässt Bacon nun in seiner Encyklopädie drei von ihm erfundene Parabeln folgen, die er „Beispiele der Philosophie entsprechend den Fabeln der Alten" nennt (*Exempla Philosophiae secundum Parabolas Antiquas*). Während er vorher Poesie erdichtete Geschichte nannte (*Historia ad Placitum conficta*), erfahren wir durch diese Bezeichnung, dass es auch erdichtete Philosophie geben kann. Kurz, wir sehen, wie dieser zweite Theil überhaupt gar kein scharf abgegrenzter Haupttheil ist, sondern sich vielmehr, wie aus der Wollust der Erde hervorgebracht, über alle anderen Wissenschaften verbreiten kann.

Die drei Parabeln aber sind:

Ueber das Universum, nach der Fabel des Pan. Eine naturphilosophische Parabel.

Ueber den Krieg, nach der Fabel des Perseus. Eine politische Parabel.

Ueber die Begierde, nach der Fabel des Dionysus. Eine moralphilosophische Parabel.

Keine von ihnen ist in dramatischer Form. Doch sobald die dritte Parabel zu Ende ist, sagt Bacon: „Aber wir verweilen zulange im Theater" (*Verum in Theatro nimis diu moramur*), ein Beweis für die

Richtigkeit meines Schlusses, dass es dramatisch-parabolische Poesie ist, die Bacon als höchste Art der Poesie im Sinne hatte, nur dass er diesen Gedanken selbst wieder verhüllt ausdrückt. Er geht nun in seiner Encyklopädie aus dem „Theater" in den „Palast" der Seele über, d. h. er beginnt die Betrachtung der dritten Hauptwissenschaft, der Philosophie, indem er von der Poesie mit den Worten Abschied nimmt: „Dichtkunst ist wie ein Traum vom Wissen." *(Poësis autem doctrinae tanquam somnium.)*

Alles in allem kurz zusammengefasst: Höchste Poesie ist die dramatisch-parabolische Poesie, die uns die Wissenschaft der Geschichte und der Philosophie in verklärter und gesteigerter Form, alles auf das Wesentliche beschränkend, aber wie mit dem Schleier eines Traumes verhüllt, im Theater sichtbar vor Auge und Gemüth führt.

4. Giebt es dramatisch-parabolische Poesie?

Wo aber giebt es diese höchste Poesie? Ist überhaupt jemals dramatisch-parabolische Poesie gedichtet oder aufgeführt worden?

Nun, in demselben Jahre mit Bacon's Folio-Ausgabe der Encyklopädie erschien die Folio-Ausgabe der Dramen William Shakespeare's. Man sollte doch meinen, wenn sich bei irgend einem Dramatiker, insbesondere einem Dramatiker aus Bacon's Zeitalter, ein derartiges Dichtwerk finden lassen könnte, so müsste es bei dem zu finden sein, der zugleich der mannigfaltigste und der grösste ist. William Shakespeare's Folio-Ausgabe enthält Lustspiele der verschiedensten Art, enthält die englischen Königs-Historien, enthält Tragödien, die bei den verschiedensten Völkern und zu den verschiedensten Zeiten spielen, enthält Ernstes, Heiteres, Burleskes und Parodistisches — aber enthält sie auch dramatisch-parabolische Poesie?

Die Herausgeber der Folio-Ausgabe haben uns die Beantwortung dieser Frage sehr bequem gemacht. Das Buch enthält im Ganzen 36 Dramen. Es beginnt mit dem Lustspiel „Der Sturm" *(The Tempest)* und schliesst mit der Tragödie „Cymbeline". Wir brauchen nicht lange zu suchen; gleich das erste der Stücke „Der Sturm" bietet höchst auffällige Übereinstimmung mit der ersten Parabel Bacon's.

Die Hauptfigur des Lustspiels ist Prospero, der vertriebene Herzog von Mailand, der als gewaltiger Naturmagier mit seiner Tochter Miranda auf einer einsamen Insel im Meere lebt.

Alles, was von Bacon's Pan gesagt wird, lässt sich sachlich und wörtlich auf Shakespeare's Prospero übertragen.

Pan personificirt das Universum der Natur, das All der Dinge. — Prospero ist ein mächtiger Naturzauberer, wohlerfahren in allen Dingen, die die Natur betreffen.

Pan ist behaart und mit langem Barte geschmückt. — Auch Prospero erscheint noch heute auf der Bühne mit langwallendem Haupt- und Barthaare.

Pan hat als Zeichen seiner Herrscherwürde einen Hirtenstab, Prospero einen Zauberstab.

Pan hat einen Königsmantel, Prospero einen Zaubermantel.

Pan ist der Gott der Jagd, Prospero jagt auf der Bühne.

Pan fängt den Typhon, Prospero hat sich die Winde unterthan gemacht.

Pan ist der Meister der Musik; Prospero und Ariel, sein schmucker dienender Luftgeist, erfüllen die Prospero-Insel mit Geräuschen und Musik aller Art.

Pan führt die siebenrohrige Pfeife; Prospero's Diener Ariel lockt mit Trommel und Pfeife.

In der Parabel führt die Musik zur Nüchternheit zurück; im Lustspiele lockt Musik die trunkenen Gesellen Stephano, Trinculo und Caliban, bis sie auf dem schwierigen Marsche durch Sumpf und Hecken wieder nüchtern werden.

Pan ist ferner, laut Bacon's Parabel, der Gott der Landleute; Prospero lässt von Schnittern einen Tanz aufführen.

Pan ist der Befehlshaber und Herzog *(dux)* der tanzenden Nymphen; Prospero ist ein vertriebener Herzog *(dux, Duke of Millaine)*, auf dessen Befehl die Nymphen Tänze aufführen.

Satyre und Silene stehen in Beziehung zu Pan; Stephano und Trinculo sind die durstigen Seitenstücke im Lustspiele.

Pan erregt plötzliche (panische) Schrecken; Prospero erregt die Schrecken des Sturms.

Ceres spielt in der Parabel des Pan eine Rolle; Ceres tritt in dem Festspiele auf, das in den „Sturm" eingeflochten ist.

Pan hat nur ein einziges Kind (was wunderbar ist — *quod mirum est* — fügt Bacon hinzu), eine Tochter Jambe; Prospero hat auch nur ein einziges Kind, gleichfalls eine Tochter: *Miranda* (die zu bewundernde). — — So weit die Pan-Parabel.

Die Fülle von Übereinstimmungen mit dem Prospero-Lustspiele scheint darauf hinzudeuten, dass, wie „Pan" eine erzählende, so „Der Sturm" eine dramatische Parabel ist.

Um diese Vermuthung auf ihre Richtigkeit zu prüfen, müssen wir untersuchen, ob sich zwischen der Poesie des Lustspiels und der in Prosa geschriebenen Wissenschaft jener Zeit Anknüpfungspunkte finden lassen oder nicht. Was liegt uns näher als eine Überschau zu halten über die mannigfachen wissenschaftlichen Schriften Francis Bacon's und nachzuforschen, ob ausser der Pan-Parabel ein oder das andere Bacon'sche Werk Beziehungen zu William Shakespeare's „Sturm" darbietet?

II.

Shakespeare's „Sturm"

eine dramatische Parabel im Sinne von Bacon's Naturphilosophie.

1. Die Welt der Zwischenformen.

FRANCIS Bacon's wissenschaftliches Lebenswerk „Die grosse Erneuerung der Wissenschaften" *(Magna Instauratio Scientiarum)* sollte sechs Theile umfassen: der erste die Encyklopädie, der zweite die neue Logik, der dritte die Naturgeschichte, durch den vierten und fünften Theil, die der Naturerklärung gewidmet, sollte der Übergang zum sechsten Theile des Ganzen, zur eigentlichen Philosophie, gebildet werden.

Der erste Theil ist, wie wir schon wissen, vollendet und erschien 1623. Der zweite Theil, zur Hälfte vollendet und mit Andeutungen über den weiteren Fortgang versehen, war bereits 1620, und zwar unter dem Titel „*Novum Organum*" erschienen. Der dritte Theil, die Naturgeschichte, sollte eine Menge Einzelabhandlungen umfassen; 1622 erschien die erste, 1623 die zweite, 1627, ein Jahr nach Bacon's Tode, ein stattlicher Band mit 1000 naturwissenschaftlichen Aphorismen, genannt „Der Wald der Wälder" *(Sylva Sylvarum)*. Vom Inhalte des vierten, fünften und sechsten Theiles finden sich in Bacon's Schriften nur Andeutungen.

Die Encyklopädie der Wissenschaften war bereits 1605, damals in englischer Sprache, erschienen: „*The Twoo Bookes of Francis Bacon of the Proficience and Advancement of Learning Divine and Humane. To the King.*" (Die zwei Bücher Francis Bacon's über das Wachsthum und den Fortschritt der göttlichen und menschlichen Wissenschaft. Dem Könige gewidmet.) Das Werk war Jakob dem Ersten zugeeignet, der

zwei Jahre vorher den englischen Thron bestiegen hatte. Eine zweite Ausgabe erschien achtzehn Jahre später, 1623. Sie war auf das Doppelte vermehrt und in lateinischer Sprache geschrieben. Ihr Titel lautet: *„Francisci Baronis de Verulamio, Vice-Comitis Sancti Albani De Dignitate et Augmentis Scientiarum Libri IX. Ad Regem Suum.“* (Neun Bücher über die Würde und die Vermehrungen der Wissenschaften von Francis Baron von Verulam, Viscount von St. Alban. Seinem Könige gewidmet.) Dies ist der grosse und in wundervoller Klarheit und Beredtsamkeit geschriebene Überblick über die vorhandenen Wissenschaften und Ausblick auf die Wissenschaften der Zukunft, der den ersten Theil der grossen Erneuerung der Wissenschaften bildet. Als D'Alembert, der Franzose, mehr als ein Jahrhundert später, seine *„Encyclopédie“* erscheinen liess, schrieb er eine Einleitung, die sich durchaus an das System Bacon's anlehnte.

Während die neueste, Spedding's, Gesammtausgabe die Encyklopädie „Die Vermehrungen der Wissenschaften“, wie wir sie kurz nennen wollen, erst an zweiter Stelle, erst n a c h dem „Neuen Organon“ abdruckt, macht die Frankfurter Ausgabe der *„Opera Omnia“*, ganz im Sinne Bacon's, damit den Anfang. Die vorhandenen Wissenschaften werden in dem Werke kurz gekennzeichnet, weit ausführlicher werden die Wissenschaften der Zukunft behandelt, die, wo der Menschengeist, um sich zu erweitern und das Wohl der Menschheit zu fördern, neue Bahnen einzuschlagen hat. Davon, dass vor allen diese „Vermehrungen“ der Wissenschaft dem Verfasser am Herzen lagen, giebt auch die kurze, aber schwerwiegende Tabelle Zeugnis, die den Schluss des Buches bildet. Sie hat die Überschrift: *„Novus Orbis Scientiarum, sive Desiderata“* (Neue Welt der Wissenschaften oder Wünschenswerthes).

Bacon nennt als Erstes, was er vermisst und wünscht, die *„Errores Naturae, sive Historia praetergenerationum“*. (Die Irrthümer der Natur oder die Geschichte der Zwischenformen). Im zweiten Buche ist von der Natur g e s c h i c h t e *(Historia)* dieser Zwischenformen, im dritten von ihrer Natur w i s s e n s c h a f t *(Interpretatio)* die Rede. Dort erörtert Bacon die drei Zustände der Natur: freie, irrende, gefesselte Natur *(Libertas, Errores, Vincula Naturae)*. Die Naturgeschichte behandelt demnach die Arten, die Zwischenformen *(Monstra)* und die Künste *(Historia Generationum, Praetergenerationum, et Artium)*. Da, wo die Natur sich frei bewegt, tritt sie uns in Form von Arten entgegen; da, wo sie von äussern Natureinflüssen gehemmt und beeinflusst wird, in Form von Monstra; da endlich, wo der Mensch mit seiner Hilfe und Kunst eingreift, erscheint sie als die Natur in Fesseln. Die zweite Art ist es, die uns hier zunächst beschäftigt: Die irrende, durch äussere Natureinflüsse aus ihrer gewohnten Bahn gebrachte Natur, die Natur der Zwischenformen *(Praetergenerationes, Monstra)* im weitesten Sinne

von Bastarden, Mischformen, Varietäten, Missgeburten, Ungeheuern. Das dritte Buch der Encyklopädie zählt Beispiele solcher Zwischenformen auf. Moos nennt Bacon eine Zwischenform zwischen Fäulniss und Pflanze, am Orte haftende Fische Zwischenformen von Pflanze und Fisch, Ratten und Mäuse Zwischenformen, die sowohl durch Fäulniss wie durch Saamen entstehen, Fledermäuse Zwischenformen von Vögeln und Vierfüsslern, fliegende Fische von Vögeln und Fischen, Seekälber solche zwischen Fischen und Vierfüsslern.

William Shakespeares „Sturm“ liefert eine ganze gedichtete Bildergallerie zu diesen Worten und Anschauungen.

Da ist zunächst Caliban, ein Wechselbalg, der Sohn des Teufels und der Hexe Sycorax, ein hässliches plumpes Ungeheuer, halb Mensch, halb Fisch oder Kröte, mit einem Geist und Gemüth, die gleichfalls zwischen Thier und Mensch die Mitte halten. Mehr als vierzig Mal wird er im Lustspiel ganz im Sinne Bacon's als *„Monster“* bezeichnet oder angeredet.

Da ist zweitens sein anmuthiges Gegenstück: Ariel. Er erscheint bald als Luftgeist, bald als Seenymphe, bald als Harpye. Ariel ist eine Zwischenform zwischen Mensch und Vogel. Auch von den eben bei Bacon erwähnten Geschöpfen ist mancherlei im „Sturm“ vertreten. Caliban wird „Mondkalb“ genannt, die Ratte kommt vor, die Koralle (Zwischenform zwischen Pflanze und Stein), die Fledermaus. Schauen wir uns unter den übrigen Figuren des Lustspiels um, so erscheinen uns zunächst als fragwürdig die beiden Zechbrüder Stephano und Trinculo. Denn, wenn wir in Betracht ziehen, was Bacon in seiner Naturgeschichte über das Trinken und über Instinkt und Vernunft sagt, so erscheinen uns in diesen halb- und ganzbetrunkenen öden Gesellen Wesen, die, physisch genommen, auf der Grenze zwischen Instinkt und Vernunft stehen. Geistige Seitenstücke hierzu, moralische Zwischenformen zwischen Mensch und Thier, sehen wir in Antonio und Sebastian, die den König Alonso und den ehrenwerthen Rath Gonzalo im Schlafe ermorden wollen. Wie naturwissenschaftlich die Moral im „Sturm“ aufgefasst wird, geht aus einer Äusserung Miranda's hervor. Das zarte Mädchen kann nicht begreifen, wie ihr edler Vater Prospero und der abscheuliche Antonio, der den älteren Bruder von seinem Throne stösst und den mitleidslosen Meereswogen übergiebt, aus e i n e m Schoosse geboren worden sind. Sie möchte die Ehrenhaftigkeit ihrer Grossmutter anzweifeln, das heist also, Antonio für einen Bastard, eine Naturverirrung, eine Zwischenform erklären. — Damit nicht genug. Auch die Geister, die im dritten Akte das Gastmahl auftragen, werden als *„severall strange shapes“* (verschiedene seltsame Gestalten) bezeichnet, und gleich darauf ist die Rede von fabelhaften Zwischenformen, vom Einhorn (Hirsch-Pferd), vom Phoenix, ferner von Leuten, die keine

Sprache haben, von Bergbewohnern mit fleischigen Kröpfen, von Menschen, denen der Kopf auf die Brust gewachsen ist. Prospero selbst, die Hauptperson des Lustspiels, die die Winde befehligt, Feen, Nymphen und seltsame Gestalten erscheinen lässt, allerlei räthselhafte Geräusche erzeugt, alle Geheimnisse der Natur ergründet hat, ist ein Übermensch.

Kurz: Zwischenformen, Bastarde, Monstra, Abirrungen, ungewöhnliche Geschöpfe der Natur, wohin wir auch blicken mögen im Lustspiel „Sturm". Der Versuch, das Alles als Zufall zu erklären, kann nach dem Ebengehörten kaum mehr unternommen werden. Die Absicht tritt deutlich hervor und steht in Übereinstimmung, niemals im Widerspruche zu Bacon's Anschauung.

2. Die Beziehungen zu den übrigen Theilen der „Grossen Erneuerung der Wissenschaften".

Wenden wir uns zum zweiten Theile der „Grossen Erneuerung der Wissenschaften." Auch hier ist an hervorragender Stelle von der Dreitheilung der Naturwissenschaft in die Geschichte der freien, der irrenden und der gefesselten Natur die Rede. Den Anhang des „Neuen Organon" bildet nämlich eine „Vorbereitung zur Natur- und Experimentalgeschichte, wie dieselbe zur Grundlage der wahren Philosophie dient" *(qualis sufficiat, et sit in ordine ad Basin, et Fundamenta Philosophiae verae.)* Der erste Aphorismus dieses wichtigen Anhangs ist es, der von der Geschichte der Schöpfungen, der Zwischenformen und der Künste spricht.

Somit sehen wir denn das Shakespeare'sche Lustspiel „Der Sturm" mit der Wissenschaft Francis Bacon's nicht nur durch die Übereinstimmung zwischen Pan und Prospero, sondern auch durch den wichtigen Gedanken der Wissenschaft von den Zwischenformen verknüpft, und zwar: das erste Lustspiel der Folio-Ausgabe mit der ersten fehlenden Zukunftswissenschaft in der „Encyklopädie" und mit dem ersten der die wahre Philosophie vorbereitenden Aphorismen im „Neuen Organon".

Und jetzt zum dritten Theile der „Grossen Erneuerung", zur Naturgeschichte. Im Jahre 1622 liess Bacon als erste Abtheilung seiner Naturgeschichte eine „*Historia Ventorum*" (Geschichte der Winde) erscheinen. In der Frankfurter Ausgabe folgt sie sofort auf das „Neue Organon". Bereits im Titel stimmt also dieser Anfang des dritten Haupttheiles der „*Magna Instauratio*" mit dem ersten Shakespeare-Lustspiele überein: Sturm — und Winde. Aber wir begnügen nns auch hier nicht mit Äusserlichkeiten. Am Ende der „Geschichte der Winde" findet sich, ganz wie bei der „Encyklopädie" eine Anzahl von Wünschen für die Zukunft, von Ausblicken auf die nächsten Aufgaben der Wissen-

schaft verzeichnet. Bacon nennt sie „*Optativa*". Als siebenten Wunsch finden wir verzeichnet:

7. *Optatio. Ventos excitare, et sedare.*

7. Wunsch. Die Winde zu erregen und zu beruhigen.

Und nun schlagen wir die erste Seite von William Shakespeare's „Sturm" auf. Sie enthält die ganze erste Lustspielscene und die sechs Anfangsverszeilen der zweiten. Die erste Scene spielt an Bord eines Schiffes, das vom Sturme hin- und hergeschleudert wird. Der Bootsmann ruft einem der Passagiere, dem Rathgeber des Königs, Gonzalo, zu: „Ihr seid ein Rath, wenn Ihr diese Elemente zum Schweigen bringen könnt, wollen wir kein Tau mehr angreifen, braucht Euer Ansehen!". Der Anfang der zweiten Scene aber lautet:

Enter Prospero and Miranda.

Mira. *If by your Art (my dearest father) you have*
Put the wild waters in this Rore; alay them:

Miranda. Wenn du durch deine Kunst die wilden Wasser — mein liebster Vater —
In dieses Tosen hast versetzt, so still' sie!

Zweimal also kehrt der Gedanke der Bacon'schen Naturgeschichte gleich auf der ersten Shakespeare-Seite wieder. Der Rath Gonzalo vermag durch seinen Befehl nichts gegen den Sturm auszurichten; der Magier Prospero ist es, der den Sturm erregt hat und der ihn nun wieder beschwichtigen wird. In Prospero ist dichterisch erfüllt, was Bacon als wissenschaftliche Hoffnung und der Bootsmann der ersten Scene höhnisch als praktische Forderung ausspricht. Ende und Anfang treffen zusammen. Wo die ernste Wissenschaft aufhört, da setzt die heitere Dichtung ein, wo die Wissenschaft des Gedächtnisses und der Vernunft, wo Geschichte und Philosophie zu Ende sind, da beginnt die Wissenschaft der Einbildungskraft (*Phantasia, Imagination*) — und so scheint sich im „Sturm" das schöne Wort Bacon's zu erfüllen: Dichtkunst ist wie ein Traum vom Wissen.

Halten wir weiter Umschau.

1623, in demselben Jahre also mit dem Lustspiele der Folio-Ausgabe, erschien, als zweite Abtheilung der Naturgeschichte, Bacon's „*Historia Vitae et Mortis*" (Geschichte des Lebens und Todes). Ich bin so glücklich, in der Stadtbibliothek meiner Vaterstadt Leipzig eine Originalausgabe des genannten Buches vorgefunden zu haben, also einen Druck, den der Autor selbst angeordnet und überwacht hat. Das Werk ist in Oktavformat gedruckt. Am Schlusse erscheinen, als Gipfelpunkt

der ganzen Abhandlung, 32 Regeln mit ebensoviel Erklärungen: „*Canones mobiles de Duratione Vitae, et Formâ Mortis*“ (Bewegliche Regeln über die Dauer des Lebens und die Form des Todes). Diese Regeln sind in der Frankfurter Folioausgabe mit grossen Initialen versehen, in der kleinen Londoner Originalausgabe aber mit noch grösseren Anfangsbuchstaben gedruckt und mit Lettern, die so gross sind, dass nur 16 Druckzeilen auf einer Oktavseite Platz finden. Die erste Regel lautet:

Canon I.

Non fit Consumptio, nisi quod deperditum sit de Corpore, transmigret in Corpus Aliud.

Regel I.

Es giebt kein Zunichtewerden; was an einem Körper verloren geht, wandert in einen andern Körper hinüber.

In der zweiten Scene des Lustspiels aber (Seite 5 der Folioausgabe) singt der Luftgeist Ariel dem aus dem Schiffbruch geretteten Prinzen Ferdinand das Liedchen:

Full fadom five thy Father lies,
Of his bones are Corrall made:
Those are pearles that were his eies,
Nothing of him that doth fade,
But doth suffer a Sea-change
Into something rich, and strange . . .

Fünf Faden tief dein Vater ruht;
Sein Gebein wird zu Korallen;
Zu Perlen werden die Augen ihm;
Nichts an ihm zu nichts wird verfallen,
Denn alles wandelt des Meeres Fluth
In irgend ein reich und seltsam Gut . . .

Das ist in duftig-poetischer Form klar und unzweifelhaft derselbe naturwissenschaftliche Gedanke von der Unvergänglichkeit und vom Kreislauf des Stoffes, der noch heute gilt, der vor dreihundert Jahren nur sehr wenig Sterblichen geläufig war, und dem Bacon in der ersten Regel seiner „Geschichte des Lebens und Todes“ klaren Ausdruck verleiht. Einmal mit grossen Lettern und einem Rieseninitial, das andere Mal mit abweichendem Versmaasse und zierlichen Reimen und in Cursivlettern gedruckt, sich vom übrigen Text abhebend.

Wie wichtig dieser Gedanke dem Forscher erschien, das geht auch aus der Stellung hervor, die er im „Neuen Organon“ eingeräumt erhält. Bacon führt hier im 48. Abschnitt des 2. Buches 19 verschiedene

Arten von Bewegung auf. Die erste nennt er „*Motus Antitypiae Materiae*“ (Bewegung des Gegenstosses, des Widerstands des Stoffes), „*per quem plane annihilari non vult*“ (infolge deren er durchaus nicht vernichtet sein will). Und noch oft kehrt in Bacon's Schriften der Gedanke wieder.

Wir haben somit die vollständige Übereinstimmung des Dichters und des Denkers in einem der Hauptgrundsätze aller Naturwissenschaft. Ein Mann aber, der diesem Grundsatze eine solche Versgestalt zu geben vermochte, konnte ihn nicht nur oberflächlich gestreift haben, er hatte ihn gründlich durchgedacht. Der Mann, der dieses Liedchen vom Stoffkreislauf gedichtet, der mit Bacon den Wunsch nach einem Mittel, die Winde zu erregen und zu beruhigen, gemein hatte, der um die Wette mit Bacon über die Zwischenformen philosophirte, der in seinem Prospero ein Abbild der Weisheit der Pan-Parabel gab — ein solcher Mann stand auch gleich Bacon auf der Höhe der Wissenschaft seiner Zeit.

Ein Jahr nach Bacon's Tode erschien, gleichfalls noch von ihm selbst zusammengestellt, die „*Sylva Sylvarum*“ (Wald der Wälder), 1000 naturgeschichtliche Aphorismen. Die Nummern 101 bis 290 beschäftigen sich mit der Lehre vom Schall. In wissenschaftlicher Steigerung führt der Verfasser auf: unmusikalische Klänge (Geräusche), musikalische Einzelklänge (Töne), musikalische Tonfolgen (Melodie), musikalisches Zusammenklingen (Harmonie), Instrumentalmusik, Vocalmusik. Und im „Sturm“, als die von unsichtbaren Geistern ausgeführte Musik ertönt, erklärt Caliban den auf die Insel verschlagenen Zechbrüdern Stephano und Trinculo:

Be not affeard, the Isle is full of noyses,
Sounds, and sweet aires, that give delight and hurt not:
Sometimes a thousand twangling Instruments
Will hum about mine eares, and sometime voices . . .“

Fürchtet euch nicht; die Insel ist voll von Geräuschen,
Tönen und süssen Melodien, die Vergnügen gewähren und nicht schaden.
Bisweilen summen tausend klimpernde Instrumente
Um meine Ohren, und bisweilen Stimmen . . .

Kurz, das Lustspielungeheuer Caliban führt in ganz derselben sechsfachen Steigerung wie Bacon die verschiedenen Arten des Schalles in munter dahinrauschenden Versen auf. —

So haben wir denn gefunden, wie sich geistige Fäden intimster Natur vom „Sturm“ hinüberspinnen zu allen Theilen der „Grossen Erneuerung der Wissenschaften“:

Der Sturm.

Erstes
Drama der Folioausgabe von 1623.

1623	1620	1622	1623	1627
Encyklopädie Pan-Parabel. Zwischenformen.	Neues Organon Zwischenformen. Bewegung des Widerstands.	Gesch. d. Winde Wind . . . Sturm erregen, beschwichtigen.	G. d. Lebens u. T. Unvergänglichkeit und Kreislauf des Stoffes.	Wald der Wälder Sechsfache Steigerung der Schallarten.
Erste Zukunftswissenschaft.	Erster Aphorismus. Erste Bewegungsart.	Erste naturgeschichtliche Abhandlung.	Erste Regel.	
I. Theil	II. Theil	III. Theil 1. Abhandlung	III. Theil 2. Abhandlung	III. Theil Aphorismensamlg.
1623	1620	1622	1623	1627

der
Grossen Erneuerung der Wissenschaften.
1620—1627.

3. „Sturm" und „Winde".

Soll sich unsere Vermuthung, dass „Der Sturm" eine dichterische Ergänzung und Fortsetzung der Wissenschaft Bacon's ist, weiter bestätigen, so haben wir uns nun vor allem zum Vergleiche mit demjenigen Geisteserzeugnisse zu wenden, dem „Der Sturm" durch Titel und Gegenstand besonders nahe steht, der „Geschichte der Winde".

Die Titelgleichheit dieses ersten Lustspiels mit der ersten Naturgeschichts-Abhandlung, das fast gleichzeitige Erscheinen beider Werke, 1622 und 1623, der in beiden gleich stark hervortretende Wunsch nach einem Mittel, die Winde zu erregen und zu beschwichtigen, sind zwar schwerwiegende Beweisgründe für die wissenschaftliche Parabolik der Dichtung „Sturm", aber es gilt jetzt, zu untersuchen, ob die in der Spedding'schen Ausgabe etwa 60 Oktavseiten, in der Frankfurter Ausgabe 24 Folioseiten umfassende „Geschichte der Winde" auch in

andern Punkten mit der Naturanschauung des „Sturm"-Dichters übereinstimmt oder nicht.

Bei Nordwind, sagt Bacon, sind die Menschen frischer, wohler und von besserem Appetit, bei Südwind sind sie fauler und schwerer. Der Nordwind ist schädlich für Verzehrung, Husten, Gicht und alle scharfen Flüsse, der Südwind, wenn er lange mit Hitze und Trockenheit weht, pestbringend. *(Nobis si flaverit paulò diutiùs in sudo, absque pluvia Auster, valdè pestilens est.)*

Das Personenverzeichniss des Lustspiels nennt Ariel *„an ayrie spirit"*, einen Luftgeist. In seiner Munterkeit und Frische, seinem gesunden und heitern Wesen entspricht er dem, was Bacon vom Nordwind sagt. Caliban hingegen, der missgestaltete, faule und mürrische Geselle, hat eine entschiedene Südwindnatur. War doch seine Mutter Sycorax eine Südwind-Hexe bösester Art. Sie stammte, so erzählt uns das Lustspiel, aus Algier, von wo sie wegen vieler Unthaten vertrieben wurde, und war

one so strong
That could controle the Moon; make flowes, and ebs . . .

so stark,
Dass sie dem Mond sich widersetzen konnte, Fluth und Ebbe erzeugen . . .

Kurz, die Hexe Sycorax war keine harmlose Märchenhexe, sondern eine mächtige Naturhexe, die grossen Städten Gefahr bringen konnte und die Sturmfluthen zu erzeugen vermochte. Ist das Wort „Caliban", wie man allgemein annimmt, eine Buchstabenverstellung des Wortes *„Canibal"* so erinnert das Wort „Sycorax" lebhaft an das Wort *„Sirocco"*.

Der Südwind, laut Bacon, wenn er über Sümpfe streicht, bringt Pest. Die Hexe Sycorax, laut Shakespeare, streicht mit Rabenfedern bösen Thau von ungesunden Sümpfen. Ihr Wesen wird im Lustspiele „erdig" genannt *(earthy)* — wohl zu unterscheiden von *„earthly"* (irdisch). Und Caliban, ihr Sohn, wird von Prospero angeredet *„thou Earth"* (du Erde!). Auch bei Bacon erscheinen Südwind und Erde eng mit einander verknüpft. Von ihm erfahren wir, dass der Südwind auf unserer Halbkugel, wo der Südpol unter der Erde liegt, gleichsam von unten bläst.

Schon das erste Auftreten Caliban's ist ganz den Bacon'schen Südwindanschauungen entsprechend:

Cal. As wicked dewe, as ere my mother brush'd
With Ravens feather from unwholesome Fen
Drop on you both: A Southwest blow on yee
And blister you all ore.

Cal. So böser Thau, als meine Mutter strich
Mit Rabenfedern von ungesundem Sumpf,
Tropf' auf euch beide! Ein Südwest weh' auf euch
Und bedeck' euch ganz mit Blasen!

Worauf ihm Prospero, durchaus im Sinne des Bacon'schen Nordwindes, entgegnet:

Pro. For this be sure, to night thou shalt have cramps,
Side-stitches, that shall pen thy breath up, Urchins
Shall for that vast of night, that they may worke
All exercise on thee: thou shalt be pinch'd
As thicke as hony-combe, each pinch more stinging
Then Bees that made 'em.

Pro. Hierfür, sei sicher, sollst du in der Nacht Krämpfe bekommen,
Seitenstiche, die deinen Athem einengen sollen; Igel
Sollen den Theil der Nacht hindurch, da sie arbeiten,
All' an dir sich üben; du sollst gezwickt werden
So dick wie eine Honigscheibe, jeder Zwick stechender
Als Bienen, die sie machen.

Die Igelstiche und Bienenzwicke deuten offenbar auf Gicht.

Hier noch ein Blumenstrauss von Pestblüthen aus dem Munde Caliban's:

All the Charmes
Of Sycorax: Toades, Beetles, Batts light on you:

Alle Reize
Der Sycorax: Kröten, Käfer, Fledermäuse fallen auf euch!

The red-plague rid you,

Die rothe Pest verderb' euch.

All the infections that the Sunne suckes up
From Bogs, Fens, Flats, on Prosper fall, and make him
By ynch-meale a disease:

Alle Giftdünste, die die Sonne aufsaugt
Aus Mooren, Sümpfen, Niederungen, mögen auf Prospero fallen
Und ihm Zoll für Zoll Krankheit verursachen!

A plague upon the Tyrant.

Die Pest auf den Tyrannen!

Würde ein so gedanken- und sprachgewaltiger Mann wie der Dichter des „Sturm“, wenn er ein fluchendes Ungeheuer im Allgemeinen schil-

dern wollte, keine grössere Abwechselung in der Art der Flüche gefunden haben? Gerade die regelmässig wiederkehrende Pest- und Sumpf-Verwünschung zeigt auf's Eindringlichste die Südwindnatur Caliban's.

Am Handgreiflichsten stellt sich der Gegensatz Ariel's und Caliban's im vierten und fünften Akte des Lustspiels dar, wo Ariel den Caliban mit Schlägen über die Bühne treibt.

Was aber auch im Lustspiele geschehen mag, wo immer wir hinblicken und hinhören, nirgends findet sich ein naturwissenschaftlicher Widerspruch zwischen Shakespeare und Bacon. Was der eine weiss, weiss auch der andere; was der eine meint, meint auch der andere; wo der eine irrt, irrt auch der andere.

— Bacon nennt Kröten mit Schwänzen Anzeichen der Pest; die Gestalt Caliban's läuft in einen plumpen Schwanz aus.

— Bacon nennt den Sirocco eine „brennende Luft ohne Feuer"; Prospero sagt von Caliban: „Er macht uns Feuer."

— Bacon nennt Lorbeeren und Wachholderbeeren Heilmittel gegen Pest; Caliban sagt zu Prospero: „Du gabst mir Wasser mit Beeren drin."

— Bacon nennt die Gestirne „wirkliche Flammen"; Caliban spricht von den Gestirnen, die bei Tage und Nacht „brennen".

— Bacon sagt: „Bei Südwind ist der Athem des Menschen übelriechend"; Trinculo sagt von Caliban: „Er riecht wie ein Fisch, eine Art von Stockfisch, und zwar nicht vom frischesten."

— Bacon sagt: „Der Schrei der Eule deutet auf gutes Wetter"; Ariel singt:

Where the Bee sucks, there suck I,
In a Cowslips bell, I lie,
There I cowch when Owles doe crie,
On the Batts backe I doe flie
After Sommer merrily.

Wo die Biene saugt, saug' Ich;
In der Schlüsselblume Glocke lieg' ich,
Schlafe dort, wenn Eulen schrei'n,
Auf der Fledermaus Rücken flieg' ich
Hinter'm Sommer lustig drein.

Wenn Eulen schreien, schläft der Luftgeist in der Schlüsselblume, das heisst also: dann ist eine schöne Sommernacht. (Nebenbei gesagt kommt hier die „Fledermaus" — *Batt* — zum dritten Male im „Sturm" vor.)

— Der Rabe, im Gegensatze zur Eule, ist bei Bacon der Verkünder des schlechten Wetters; er ist auch bei Shakespeare der Vogel der Hexe Sycorax. (Griechisch: *ὁ κόραξ* der Rabe.)

— Man hat schon oft hervorgehoben, mit welch seemännischer Sicherheit der Dichter des „Sturm“ in der ersten Scene das Schiff, die Wirkung des Sturmes und die Handhabungen der Matrosen schildert. Auch Ariel beschreibt seinen Angriff auf das Schiff ganz seemännisch. — Bacon's „Geschichte der Winde“ vernachlässigt gleichfalls diesen Punkt nicht. Sie hat 35 Lehrsätze unter der Aufschrift: *„Motus Ventorum in velis navium“* (Bewegung der Winde in den Schiffssegeln). Dieser Abschnitt giebt zunächst in trefflicher Klarheit die Beschreibung eines Schiffes, seiner Masten und Segel und aller ihrer Grössenverhältnisse, bespricht dann die Wirkung des Windes auf die Segel und giebt an, wie man sich in Stürmen *(tempestatibus majoribus)* zu verhalten habe.

Die Luft ist für uns der wesentliche Träger des Schalls, des mächtigen Donners, wie der süssen Musik. Und ganz wie sich in Bacon's Wissenschaft die Akustik und die Lehre von den Winden berühren, so finden wir im „Sturm“ Geräusche und Töne, Musik, Donner und Lärm aller Art in allen Akten eine grosse Rolle spielen.

Der sechsfachen Unterscheiduug ist bereits gedacht. Aber damit nicht genug. Bacon sagt: „Man vermuthet, dass der Klang von Glocken Gewitter vertreibe.“ Als im Lustspiele der Gewittersturm verrauscht ist, singt Ariel das obenerwähnte Stoffkreislaufliedchen, dem sich als Endklang *„ding dong“* (bimm-baum), Glockenklänge hinter der Scene anschliessen. So wird auch hier, wie schon in so vielen Fällen, Bacon's Theorie in Praxis, Wissenschaft in Handlung umgesetzt, ein Lehrsatz durch die That vor Augen geführt.

Noch tiefer gehend ist folgende Gedankenübereinstimmung. In Bacon's Naturgeschichte „Wald der Wälder“ findet sich folgender Vergleich der Sinne: „Der Sinn des Hörens trifft die Geister unmittelbarer als die anderen Sinne und unkörperlicher als der Geruch.“ Und Ariel beschreibt seinem Herrn Prospero die Wirkung, die eine von unsichtbaren Musikanten veranstaltete Musik auf die rohen Gesellen Caliban, Stephano und Trinculo ausübt, mit den Worten: „Sie spitzten die Ohren, zogen die Augenlider hoch, hoben die Nasen auf, als röchen sie Musik“ *(as they smelt musicke)*. Das heisst, die mit gröberen Sinnen ausgestatteten Kerle, die mehr für's Schmecken und Riechen eingenommen sind, fassen auch die Musik als etwas Körperliches auf und wollen sie auf ihre Weise geniessen. „Als röchen sie Musik“! — Worte von drastischer und drolliger Poesie, und doch so voll von tiefem Wissen und Denken. Ich meine, sie zählen zu dem Charakteristischsten, was man sich auf dem Gebiete parabolischer Lustspielpoesie denken kann. Auch dem naiven, naturwissenschaftlich nicht vorgebildeten Zuschauer erregt dies Musikschnüffeln Heiterkeit, aber nur der Denker hört zugleich die ganze Gedankentiefe aus den Worten heraus, nur ihm leuchtet der parabolische Geistesblitz des Dichters, er empfindet zugleich Heiterkeit und

Weisheit. So und nicht anders ist der zweite Haupttheil von Bacon's Wissenschaft, die Poesie, aufzufassen, wenn sie sich auf ihrer höchsten Stufe, der dramatisch-parabolischen Poesie, bewegt und, entsprechend der ersten Bacon-Parabel, einen naturphilosophischen Gedanken behandelt. Es ist nichts Trockenes, Ungesundes, Steifbeiniges in der Art von Allegorie und Parabelkunst, wie sie uns die Verse Shakespeare's bieten. Die heitere Phantasie nimmt der ernsten Vernunft das Amt ab, die Dichtkunst träumt weiter, wo die Wissenschaft vor der Hand innehalten muss, sie giebt den Theorien des Gelehrten Gestalt, Klang und Farbe, sie bringt tiefe Weisheit gleichsam spielend unter die Leute, sie setzt die für wenige Auserwählte geniessbare Gelehrsamkeit in eine goldene, für alle genussbringende und belehrende Praxis um.

Das Nachdenken über die Sinne, das Erwägen, welche Wirkung das Hinwegnehmen von einem oder mehreren Sinnen hervorbringt, wie berauschende und betäubende Mittel auf die Sinne wirken, die Untersuchung, ob es noch mehr Sinne als die fünf menschlichen geben könne, kehrt bei Bacon sehr häufig wieder. Ebenso zählt die Philosophie über die Sinne zu den Lieblingsbeschäftigungen des grossen Dramatikers.

Miranda hat ausser ihrem Vater nur das Ungeheuer Caliban, sonst kein männliches Wesen zu Gesicht bekommen. Als sie den jungen Prinzen Ferdinand erblickt, fragt sie: „Ist's ein Geist?“ Und die Antwort Prospero's ist die eines exakten Naturforschers an eine gelehrige Schülerin:

Pro. No wench, it eats, and sleeps, and hath such senses
As we have: such.

Pro. Nein, Mädchen, es isst und schläft und hat solche Sinne,
Wie wir haben: solche.

Man beachte die nachdrückliche Wiederholung des „*such*“ (solche).

Wie im „Sturm“ oft die grösste Weisheit tändelnd und aus dem Munde von halben und ganzen Narren vorgetragen wird, dafür noch folgendes Beispiel. In Bacon's „Geschichte des Lebens und Todes“ heisst es über die Fische: „*Sanguinis perhibentur esse minus tepidi*“. (Man sagt, ihr Blut sei weniger warm.) Im Lustspiele hält Trinculo den am Boden liegenden Caliban anfangs des Geruchs und der flossenähnlichen Arme wegen für einen Fisch *(a strange fish)*, dann befühlt er ihn und ruft: „*warme o'my troth: I doe now let loose my opinion; hold it no longer; this is no fish, but an Islander*“ (warm wahrhaftig! Ich lasse meine Meinung nun fallen, halte sie nicht länger aufrecht; es ist kein Fisch, sondern ein Insulaner). — Die Kenntniss der Thatsache, dass die höheren Wirbelthiere (Säugethiere und Vögel) warmes, die niederen

(Amphibien und Fische) kaltes, oder richtiger Blut ohne bestimmte Eigenwärme, besitzen, war vor drei Jahrhunderten durchaus noch nicht sehr verbreitet. Sogar Bacon schreibt in seinem Satze vorsichtig *„perhibentur“* (man sagt, man nimmt an). Aber wiederum ist Shakespeare's Narr Trinculo von der Ansicht so gut unterrichtet wie der Naturforscher Bacon und benutzt sie als Praktiker zur endgiltigen Unterscheidung, ob Mensch, ob Fisch.

So weit „Der Sturm“ und Bacon's Wissenschaft.

Äusserlicher Natur ist folgende Thatsache. Im Jahre 1609 strandete das Schiff des Admirals Sir George Sommers, der an der Spitze einer Entdeckungsflotille stand. Dieser Schiffbruch führte zur Auffindung der Bermudas-Inseln. Bald darauf erschien das Lustspiel „Der Sturm“. Der Bermudas-Inseln geschieht aus Ariels Munde direkt Erwähnung, so dass kein Zweifel ist zwischen dem innigen Zusammenhange der Entdeckung und dem Lustspiele:

Thou calldst me up at midnight to fetch dewe
From the still-vext Bermoothes . . .

Du wecktest mich um Mitternacht Thau zu holen
Von den stürmischen Bermudas . . .

Bacon zählte zu denen, die mit ihrem Rath und ihrem Gelde die Entdeckungs-Expedition ausgerüstet hatten. Mit ihm zählten zu dieser Kolonisations-Gesellschaft die Grafen Pembroke und Montgomery. Die Grafen Pembroke und Montgomery aber, zwei Schwäger, sind dieselben, denen vierzehn Jahre später die Gesammt-Folioausgabe der Dramen Shakespeare's gewidmet wird, deren erste Dichtung bekanntlich „Der Sturm“ ist.

4. Summirung des Gefundenen.

Werfen wir einen kurzen Rückblick auf das Gefundene.

Der Naturmagier Prospero befehligt, im Sinne der Zukunftswissenschaft Bacon's, die Winde. Im Lustspiele wie in der Wissenschaft finden sich ganz dieselben Anschauungen über die Natur der Winde, insbesondere des Nord- und des Südwinds. Vollständige Übereinstimmung findet in Betreff des Gedankens vom Kreislauf des Stoffes statt. Gleich ist die Kenntniss von warm- und kaltblütigen Thieren. Gleich sind die Anschauungen über den Schall: Eintheilung der Klänge, Wirkung der Glocken auf Gewitter, Wirkung der Musik auf rohe Gemüther und auf Betrunkene. Gleich ist das Interesse an der Untersuchung über die Sinne des Menschen. Gleich ist das Interesse an Abweichungen der Natur, Zwischenformen, ungeheuerlichen Gestalten. Gleich ist das Interesse an der Entdeckung der Bermudas-Inseln. Gleich

sind Hunderte von Einzelheiten naturwissenschaftlicher und seelischer Art. Dazu kommt die völlige Übereinstimmung zwischen den Gestalten Prospero's und Pan's. Ganz überraschend aber ist, dass dies erste Shakespeare-Drama der Folioausgabe gerade die innigsten Beziehungen aufweist zur ersten vermissten Zukunftswissenschaft (Encyklopädie), zur ersten Bewegungsart *(Organum)*, zum ersten naturphilosophischen Aphorismus *(Parasceve)*, zur ersten naturgeschichtlichen Abhandlung (Geschichte der Winde), zur ersten Regel der „Geschichte des Lebens und Todes", dass ferner die Folio-Shakespeare-Ausgabe in denselben Jahren erscheint mit allen Bacon-Schriften und dass sie endlich mit den hauptsächlichsten Bacon-Werken genau dasselbe Format und dieselben Lettern zeigt (Mediaeval- und Cursiv-Schrift, lebhaft gemischt).

Summiren wir all' diese Thatsachen, so bleibt kein Zweifel: Das Lustspiel „Der Sturm" ist nicht ein Lustspiel im gewöhnlichen Sinne des Wortes, sondern es ist ein mit höchster Künstlerschaft gedichtetes parabolisches Drama naturwissenschaftlichen Inhalts. „Der Sturm" gehört zu dem, was wir, Bacon's eigenste Gedanken zu Ende führend, „höchste Poesie" genannt haben.

Die Beziehungen aber zu Bacon's Gesammtwissenschaft sind in ihren Äusserlichkeiten und Innerlichkeiten, in den Hauptsachen und in Hunderten von Einzelheiten (ich habe sie in diesem Aufsatze längst noch nicht erschöpft) derart, dass man vermuthen möchte, beide Werke, „Der Sturm" und „Die Grosse Erneuerung der Wissenschaften" entstammen einem Geiste, der Dichter und der Denker seien ein und dieselbe Person.

III.

Shakespeare's „Hamlet"

eine dramatische Parabel im Sinne von Bacon's Anthropologie.

1. „Eine Sache von ausserordentlicher Wichtigkeit."

BIETET uns die erste naturgeschichtliche Einzelschrift Bacon's so viele und deutliche Beziehungen zum ersten Drama der Folioausgabe, so liegt es nahe, dass wir uns jetzt vor allem nach der zweiten naturgeschichtlichen Abhandlung umsehen und untersuchen, ob sich von ihr gleichfalls Fäden zu einem bestimmten Shakespeare-Stücke hinüberspinnen.

„Die Geschichte der Winde" erschien 1622. Ihr angehängt waren fünf gleichfalls in lateinischer Sprache geschriebene Vorreden zu fünf Einzelabtheilungen der Naturgeschichte, die im Laufe der fünf nächsten Monate erscheinen sollten. Die Vorreden zur „Geschichte des Dichten und Dünnen" *(Historia Densi et Rari)*, zur „Geschichte des Schweren und Leichten" *(Historia Gravis et Levis)*, zur „Geschichte der Sympathie und Antipathie" *(Historia Sympathiae et Antipathiae)*, zur „Geschichte des Schwefels, Quecksilbers und Salzes" *(Historia Sulphuris, Mercurii et Salis)* und zur „Geschichte des Lebens und Todes" *(Historia Vitae et Mortis)*. Aber der Vorsatz blieb Vorsatz. Die nächsten Monate brachten nichts. Und als im nächsten Jahre, 1623, eine zweite Abhandlung erschien, war es nicht „Die Geschichte des Dichten und Dünnen", wie ursprünglich beabsichtigt war, sondern die im Plane an sechster Stelle genannte „Geschichte des Lebens und Todes". Wie Bacon auf der ersten Textseite sagt, habe er „wegen der ausserordentlichen Wichtigkeit der Sache" beschlossen, diese Abhandlung an zweiter Stelle herauszugeben *(secundam edere, propter eximiam rei utilitatem)*.

Und so ist es denn auch ein ausserordentlich wichtiges Stück der Shakespeare-Folioausgabe desselben Jahres, zu dem „Die Geschichte des Lebens und Todes“ in innigen Beziehungen steht. Es ist „Die Tragödie Hamlet, Prinz von Dänemark“ *(The Tragedie of Hamlet, Prince of Denmarke).*

Wie aber „Der Sturm“ nicht nur „Die Geschichte der Winde“ dramatisch parabolisirt, sondern auch in lebhafter Gedankenverbindung mit allen andern Theilen der „Grossen Erneuerung der Wissenschaften“ steht, so ist es auch hier der Fall. „Hamlet“ spiegelt nicht nur die Gedanken der „Geschichte des Lebens und Todes“ wieder, sondern er ist auch eine bis in's Einzelnste gehende poetische Verklärung des vierten Buches von Bacon's Encyklopädie „Die Vermehrungen der Wissenschaften“, er bietet auch innige Vergleiche mit der „Geschichte des Dichten und Dünnen“, die lange Jahre erst nach Bacon's Tode im Druck erschien, mit verschiedenen Theilen des „Waldes der Wälder“, mit der Parabel „Proserpina oder Geist“, mit den beiden Essays „Über den Tod“, mit einem Verzeichnisse von Einzelwissenschaften, das dem „Neuen Organon“ angehängt ist, und mit einer Manuskriptseite von Bacon's grossem Gedanken-Notizbuche. Ich wiederhole das Ebengesagte in übersichtlicher Darstellung. Der Verlauf unserer Betrachtung wird die Richtigkeit des hier gegebenen Schemas bestätigen:

Hamlet

1. Ausgabe in Quartformat 1603.

Vielfach verbesserte Ausgabe in dem Foliobande von 1623.

1623	1620	1623	1658	1627	1609	1625
Encyklopädie.	N. Organon.	G. d. Lebens u. Todes.	G. d. Dichten u. Dünnen.	Wald der Wälder.	Weisheit der Alten.	Essays.
4. Buch: Die Wissensch. v. Körper u. d. Seele des Menschen. Endverzeichniss von fehlenden Wissenschaften.	Endverzeichniss von Einzelwissenschaften und anderes.	Alles, inbes. aber die 32 Regeln am Schlusse und der Einleitungsgruss.	Besonders d. Stellen über Geist.	Bes. d. Stellen über Physiognomik, Geist, Sinne, Einbildungskraft. Neue Atlantis. Endverzeichniss von Wissenschaften.	Proserpina oder Geist.	Zwei Essays „Über den Tod“.

Eine Manuskriptseite des grossen Notizbuches. (Um 1594.)

2. Die Geisterscenen des ersten Aktes.

Der erste Akt hat fünf Scenen. Drei spielen auf der Schlossterrasse, eine im Schlosssaale, eine im Familienzimmer des Oberkämmerers Polonius. So geben die modernen Ausgaben an; die Folioausgabe von 1623 überlässt es der Phantasie des Lesers, sich vorzustellen, wo die Scene spielt.

In der Stille einer bitterkalten, sternklaren Winternacht erwarten Barnardo, Marcellus nnd Horatio die Erscheinung des verstorbenen Königs, die sich bereits in der vorhergehenden Nacht an derselben Stelle gezeigt hat. Der Geist kommt; man sucht, ihn zum Reden zu bringen, vergebens; man sucht, ihn festzuhalten, vergebens; er verschwindet, wie er gekommen. Die drei beschliessen, den Vorgang dem Prinzen Hamlet mitzutheilen. — In der zweiten Scene sehen wir den Hof im Schlosssaale versammelt. Gertrude, die Witwe des verstorbenen Königs, hat dessen Bruder, den nunmehrigen Dänenkönig Claudius, geheirathet. Prinz Hamlet ist der Einzige, der die schwarzen Trauerkleider noch nicht abgelegt hat. Die Mutter beschwört ihn, die dunkeln Gedanken und das dunkle Gewand abzustreifen. Sie und der Stiefvater Claudius vereinigen ihre Bitten, Hamlet möge nicht nach der Hochschule Wittenberg zurückkehren, sondern bei ihnen in Dänemark bleiben. Hamlet willigt ein; nachdem aber der Hof die Bühne verlassen, giebt er in einem Selbstgespräche seine Todessehnsucht kund und seinen Abscheu vor einer Welt, in der die geliebte Mutter einen Monat nach dem Tode des geliebten Vaters sich wieder verheirathen konnte. Horatio, Marcellus und Barnardo treten auf und melden dem Prinzen die Erlebnisse der Nacht. Man verabredet, den Geist in der kommenden Nacht auf der Terrasse zu erwarten. — In der dritten Scene sehen wir Laertes, den Sohn des Oberkämmerers, reisefertig, die Pariser Universität zu beziehen: er nimmt von der Schwester Ophelia und vom Vater Polonius Abschied. Ophelia giebt ihm freundliche Rathschläge, der Vater seinen Segen mit auf den Weg. Nachdem Laertes aufgebrochen ist, warnt Polonius die Tochter vor den Liebeleien des Prinzen Hamlet. — Die nächste Scene zeigt uns, und zwar wiederum in kalter Winternacht, Hamlet in Begleitung von Horatio und Marcellus auf der Schlossterrasse. Der Geist erscheint. Aber in Gegenwart der anderen vermag ihn Hamlet nicht zum Sprechen zu bewegen. Der Geist winkt, und trotz des eifrigen Abrathens der Freunde folgt ihm Hamlet. — Auf einem anderen Theile der Terrasse angelangt, fordert der Geist Hamlet zur Rache auf. Er erzählt, wie er bei der Mittagsruhe auf einer Gartenbank durch Einträufeln von Gift in's Ohr getödtet worden sei; der Mörder ist sein Bruder, der jetzige König. Der Geist geht ab, die Freunde eilen herbei, Hamlet lässt sie

schwören, was auch geschehen möge, über die Vorkommnisse der Nacht zu schweigen. Damit endet der erste Akt.

Wir sehen, der dramatische Kernpunkt des Aktes ist der Geist. Drei und eine halbe Scene hindurch steht er im Vordergrund des Interesses, während uns die erste Hälfte der zweiten Scene in aller Kürze mit den Verhältnissen der Königsfamilie vertraut macht, und die dritte Scene, die in der Familie des Polonius, zu all dem Düstern ein freundliches Gegenbild bietet. Volle zwei Drittel des Aktes beschäftigen sich mit dem Geiste.

Der Geist im Hamlet aber führt zwei Namen: „*Ghost*" und „*Spirit*". „*Ghost*" ist sein Personenname, von den Redenden hingegen wird er fast durchgängig als „*Spirit*" bezeichnet, und er selbst beginnt seine Erklärung mit den Worten: „*I am thy Fathers Spirit*" (Ich bin deines Vaters Spirit).

Nun spielt aber das Wort „*Spirit*" (lateinisch: *Spiritus*) auch eine grosse Rolle in Bacon's wissenschaftlichen Schriften. Die Spirittheorie, die ich bald in aller Kürze darlegen werde, ist einer der Hauptpunkte in Bacon's Naturphilosophie. Diese Geisterlehre gründet sich auf die Anschauungen der Naturphilosophen Paracelsus, Telesius und Severinus Danus.

Der grosse schweizer Denker Theophrastus Paracelsus (er lebte 1493—1541) hatte die Theorie aufgestellt, der italienische Naturphilosoph Bernardinus Telesius Consentinus (er lebte 1508—1588) hatte sie erweitert, der dänische Arzt Petrus Severinus Danus (er starb 1602) hatte sie in ein klares System gebracht. Bacon verstand kein oder sehr wenig Deutsch. Die geistvollen, aber in noch ungelenkem und dunkelem Deutsch geschriebenen fast zahllosen Schriften und Schriftchen des Paracelsus hat er schwerlich studirt. Aber er kannte seine Theorie aus dem Hauptwerke des Bernardinus Telesius aus Cosenza „*De Rerum Naturâ*" (Über die Natur der Dinge), dessen erste zwei Bücher 1565, das Ganze 1586 erschienen waren, und er kannte die Theorie ferner aus dem in klarem Latein geschriebenen Werke des Dänen Petrus Severinus „*Idea Medicinae Philosophicae*" (Idee einer philosophischen Medicin), 1571, welches Buch ihm zugleich der Lehrmeister war in der auf Naturwissenschaft gegründeten Heilkunde. Als Bacon in ganz jungen Jahren den Plan seiner „Grossen Erneuerung der Wissenschaften" zu entwerfen begann — und die ersten Spuren reichen schon bis vor sein vierzehntes Jahr zurück — waren die Werke des Telesius und des Severinus das neueste auf dem Gebiete der Naturphilosophie. Bacon selbst, der nur sehr selten Namen anderer Forscher nennt, erwähnt die Genannten kurz hintereinander im 4. Kapitel des III. Buches seiner Encyklopädie: „*illam (theoriam) Theophrasti Paracelsi, eloquenter in Corpus quoddam, et Harmoniam Philosophiae redactam à Severino Dano; Aut Telesii Consentini* . . . (jene Lehre des Theophrastus Paracelsus, die

vom Dänen Severinus in eine gefällige Gestalt und philosophische Harmonie gebracht worden ist, oder die des Telesius von Cosenza . . .) Und er erwähnt zwei derselben nochmals im 3. Kapitel des IV. Buches, wo er ausführlich von der Seele des Menschen handelt: Bernardinus Telesius und Paracelsus.

Nun ist aber der Geist im „Hamlet", wie wir bald sehen werden, kein von der Dichterphantasie beliebig gebildetes Geschöpf, sondern die Verkörperung der naturphilosophischen Vorstellung Bacon's vom Spirit. Die Meinung des Paracelsus aber stimmt mit der des Marcellus, die Meinung des Bernardinus Telesius mit der des Barnardo im ersten Hamlet-Akte überein. Und Hamlet selbst vertritt die Idee des dritten im Bunde, die Idee des Arztes Severinus Danus (in deutschen Worten: der schwermüthige Däne). Hamlet, der geboren ist, die „Zeit, die aus dem Gelenke ist" *(out of ioynt)* „wiedereinzurichten" *(to set it right)*, er treibt gleich Severinus Danus vergleichende Anatomie und schwärmt gleich Severinus Danus für die Heilkunde, die sich auf Naturforschung gründet.

Noch haben wir keinen Vergleichsgegenstand mit Horatio. Bedenken wir aber, das Wort „*Horatio*" besteht zu fünf Siebenteln aus dem lateinischen Worte „*ratio*" (Vernunft). Horatio's erste Äusserung aber, seine Antwort auf die Frage Barnardo's: „*Say, what is Horatio there?*" (Sagt, was ist Horatio da?) lautet: „*A peece of him*" (Ein Stück von ihm.) Und „*ratio*" ist in der That ein Stück des Wortes „*Horatio*". Bedenken wir ferner, dass Horatio derjenige ist, der von allen am längsten zweifelt, der fortwährend die Vernunft reden lässt, der bis zum letzten Augenblicke das Erscheinen des Geistes für eine „*Fantasie*" erklärt, und der den Geist als „*Illusion*" (Trugbild) anredet, und ihm nur ein herabwürdigendes „*it*" (es) gönnt. Bedenken wir endlich die wunderbaren Worte Hamlets an den Freund Horatio im dritten Akte:

Give me that man,
That is not Passions Slave, and I will weare him
In my hearts Core: I, in my Heart of heart,
As I do thee.

Gieb mir den Mann,
Der nicht der Sklave ist der Leidenschaft,
In meines Herzens Kern will ich ihn tragen, ja
In meines Herzens Herzen, so wie dich.

Bedenken wir alles dies, so werden wir nicht weit fehlgehen, wenn wir den Horatio der Tragödie als den Vertreter der Vernunft betrachten oder gar als die Verkörperung der „*ratio*" selbst. Wenigstens lässt sich im Verlaufe des ganzen Stückes das Wort „*Horatio*" da, wo es

in der Anrede gebraucht wird — und das ist sehr oft der Fall — getrost durch „*ratio*“ ersetzen, und wir erhalten immer einen schönen Doppelsinn.

Zu alledem werden wir sehen, dass der erste Hamlet-Akt noch zweier andern Naturphilosophen im Vorbeigehen gedenkt, des Giordano Bruno und des Patricius Venetus, ja, dass aller Wahrscheinlichkeit nach Francis Bacon selbst eine Rolle darin spielt.

Wir haben also für die Geisterscenen des Hamlet folgende Behauptungen aufgestellt:

Der Geist *(Spirit)* von Hamlets Vater, und sein Name, entsprechen dem Spirit der von Bacon vertretenen Geisterlehre.
Die Anschauung des Marcellus, und sein Name, entsprecheu denen des Paracelsus.
Die Anschauung des Barnardo, und sein Name, entsprechen denen des Bernardinus Telesius (Ital. Bernardino Telesio).
Die Anschauung des Hamlet, und sein Name, entsprechen denen des Severinus Danus (der schwermüthige Däne).
Die Anschauung des Horatio, und sein Name, entsprechen denen der *Ratio* (Vernunft).
Giordano Bruno, Patricius Venetus und Francis Bacon spielen Nebenrollen.

Dergestalt wäre also das Wesentliche des ersten Aktes, wissenschaftlich betrachtet, eine dramatische Darstellung der Spirittheorie, verkörpert durch den Geist des Königs und durch die bedeutendsten Naturphilosophen des sechzehnten Jahrhunderts.

Ich bin hier nicht induktiv vorgegangen wie bei der Betrachtung des Lustspiels „Der Sturm“, sondern ich habe diesmal, um der Klarheit willen, die Parabolik der Geisterscenen im Voraus dargelegt und habe nun an der Hand der Dichtung zum Beweise des Gesagten zu schreiten.

Betrachten wir zunächst den Geist. Bacon's Spirittheorie tritt am Deutlichsten hervor in den „Regeln“ *(Canones)*, die den Schluss der „Geschichte des Lebens und Todes“ bilden, in den „Regeln“ am Schlusse der „Geschichte des Dichten und Dünnen“ und in dem Kapitel über die menschliche Seele, Buch IV., Kapitel 3 der „Vermehrungen der Wissenschaften“. Die Hauptgrundsätze aus alle diesem zusammengezogen lauten, auf's Kürzeste ausgedrückt, folgendermaassen:

Jeder fühlbare Körper hat einen Geist, einen leblosen Geist. Jeder lebende Körper hat zwei Geister, einen leblosen und einen lebenden. Jeder Mensch hat drei Geister, einen leblosen, einen lebenden und einen

göttlichen. Der Mensch hat also erstens einen Geist, den er mit allen Körpern gemein hat, den Spirit schlechthin; zweitens einen Geist, den er mit den Thieren gemein hat, Lebensgeist, auch Thierseele, sinnliche Seele, wahrnehmbare Seele, unvernünftige Seele genannt; drittens einen Geist, den er allein besitzt, die eigentliche Seele, auch Lebensathem, vernünftige Seele, göttliche Seele genannt.

Die Eigenschaften der sinnlichen Seele aber, des mittleren der drei Spirits, der Mensch und Thier gemeinsam ist, finden wir am kürzesten in folgendem Satze der „Vermehrungen der Wissenschaften" (IV,3) dargethan:

„*Anima siquidem sensibilis, sive Brutorum plane substantia corporea censenda est, à calore attenuata, et facta invisibilis; Aura (inquam) ex natura flammea et aërea conflata, aëris mollicie ad impressionem recipiendam; ignis vigore ad actionem vibrandam dotata; partim ex oleosis, partim ex aqueis nutrita; Corpore obducta, atque in animalibus perfectis in capite praecipue locata, in nervis percurrens, et sanguine spirituoso arteriarum refecta et reparata quemadmodum Bernardinus Telesius, et Discipulus ejus Augustinus Donius, aliqua ex parte, non omnino inutiliter, asseruerunt.*"

(Denn die sinnliche Seele, die Seele der Thiere, muss geradezu als körperliche Substanz betrachtet werden, die durch Wärme verdünnt und unsichtbar gemacht wird; als ein Hauch (sage ich) aus der Natur der Flamme und der Luft zusammengesetzt, mit der Weichheit der Luft, Eindrücke zu empfangen, und mit der Kraft des Feuers, Bewegung hervorzubringen, ausgestattet; theils durch ölige, theils durch wässerige Substanzen ernährt; mit dem Körper bekleidet und bei vollkommenen Thieren hauptsächlich im Kopfe wohnend; die Nerven entlang laufend und vom geistigen Blute der Arterien erfrischt und wiederhergestellt; wie Bernardinus Telesius und sein Schüler Augustinus Donius, zum theil durchaus nicht unvortheilhaft, behauptet haben.)

Bald darauf heisst es weiter, dass diese Seele in den Thieren die Hauptseele ist, im Menschen aber nur das Werkzeug der vernünftigen Seele, so dass sie eher den Namen Geist *(spiritus)* verdiene als den Namen Seele *(anima)*.

Wir werden bald sehen, Hamlet erblickt im Geiste seines Vaters beides, sowohl die göttliche Seele *(anima)* wie die Thierseele *(spiritus)*.

Vergleichen wir aber das Ebengehörte mit dem ersten Hamlet-Akte, so tritt uns die eigenthümliche Thatsache entgegen, dass die Eigenschaften des Hamlet-Geistes nicht nur denen des Bacon-Geistes gleichen, sondern dass sie uns in den Hamlet-Scenen auch in ganz derselben Reihenfolge vorgeführt werden, wie sie Bacon in der eben wörtlich wiedergegebenen Stelle aufzählt: die ersten Eigenschaften in der

ersten, die mittlere in der zweiten, die zuletztgenannten in der vierten und fünften Hamlet-Scene.

„Die sinnliche Seele, die Thierseele, muss als körperliche Substanz betrachtet werden", sagt Bacon. — Nun, der Geist erscheint in der Gestalt des verstorbenen Königs. Alle drei Beobachter bestätigen es: *„like the King that 's dead"* — *„like the King"* — *„most like"* (wie der verstorbne König — wie der König — ganz so).

Diese körperliche Substanz „wird durch Wärme verdünnt und unsichtbar gemacht". So ist es denn keine warme Sommernacht, in der der Geist erscheint, sondern ausdrücklich wird am Anfang jeder Scene, in der der Geist auftritt, auf die starke Kälte der Winternacht deutlich hingewiesen. Scene 1, wie Scene 4 beginnen mit derartigen Bemerkungen: *„'T is bitter cold"* — *„The Ayre bites shrewdly: it is very cold"* — *„It is a nipping and an eager ayre"*. ('S ist bitter kalt — Die Luft beisst arg; es ist sehr kalt. — Es ist eine zwickende und scharfe Luft). Die Kälte ist es, die den Geist verdichtet und sichtbar macht.

Die Geistersubstanz ist aber „ein Hauch aus der Natur der Flamme und der Luft zusammengesetzt, ausgestattet mit der Weichheit der Luft, Eindrücke zu empfangen." — Hamlet, Scene 1:

Horatio. Stay, and speake. Stop it, Marcellus.
Marcellus. Shall I strike at it with my Partizan?
Horatio. Do, if it will not stand.
Barnardo. 'T is here.
Horatio. 'T is here.
Marcellus. 'T is gone. Exit Ghost.

Horatio. Steh und sprich. Halt's auf, Marcellus!
Marcellus. Soll ich mit meiner Partisane darnach schlagen?
Horatio. Thu's, wenn's nicht stehen will.
Barnardo. 'S ist hier.
Horatio. 'S ist hier.
Marcellus. 'S ist fort. Der Geist geht ab.

Sie schlagen mit der Partisane nach der ehrwürdigen Gestalt ihres Königs! Betragen sich diese Herren wie Offiziere? Ich meine doch, sie betragen sich wie Naturforscher. Und so fällt denn auch gleich darauf aus Marcellus Munde das Wort:

For it is as the Ayre, invulnerable.

Denn es ist unverwundbar wie die Luft.

„Und mit der Kraft des Feuers Bewegung hervorzubringen" heisst es bei Bacon weiter. Die letzte Regel der „Geschichte des Lebens und Todes" aber, die den Gegenstand ausführlicher behandelt, sagt: „von

der Flamme aber hat er seine edeln machtvollen Bewegungen und Handlungen“ *(Nobiles suos, et Potentes Motus, et Activitates)*. Die „edeln Bewegungen“ entsprechen durchaus dem, was Marcellus gleich nach dem Verschwinden des Geistes sagt:

Wo do it wrong, being so Maiesticall
To offer it the shew of Violence

Wir thun ihm Unrecht, da's so majestätisch,
Ihm die Geberde der Gewalt zu zeigen,

woran sich sofort jene obigen Worte schliesssen: „Denn es ist unverwundbar wie die Luft.“

— Dies alles ist in der ersten Scene enthalten. —

Die Thierseele ist „mit dem Körper bekleidet und bei vollkommenen Thieren hauptsächlich im Kopfe wohnend.“ — Dem entspricht durchaus die längere Erörterung der zweiten Scene:

Hamlet. *Then saw you not his face?*
Horatio. *O yes, my Lord, he wore his Beaver up.*
Hamlet. *What, lookt he frowningly?*
Horatio. *A countenance more in sorrow then in anger.*
Hamlet. *Pale, or red?*
Horatio. *Nay very pale.*
Hamlet. *And fixt his eyes upon you?*
Horatio. *Most constantly.*

Hamlet. So saht ihr nicht sein Gesicht?
Horatio. O ja, mein Prinz, er trug's Visier geöffnet.
Hamlet. Wie, blickt' er finster?
Horatio. Die Miene mehr in Kummer als in Zorn.
Hamlet. Blass oder roth.
Horatio. Nein, äusserst blass.
Hamlet. Und heftete auf euch die Augen?
Horatio. Ganz fest.

Man merke wohl, die Scene, die ja der Zuschauer selbst mit erlebt hat, wird hier nochmals, theilweise von anderen Gesichtspunkten ausgehend, ausführlich beschrieben.

— Dies, wie gesagt, in der zweiten Scene. —

Die Thierseele „läuft die Nerven entlang und wird vom geistigen Blute der Arterien erfrischt und wiederhergestellt.“ — Dementsprechend in der vierten Scene, als Hamlet sich entschliesst, dem Geiste zu folgen:

Hamlet. *My fate cries out,*
And makes each petty Artire in this body,
As hardy as the Nemian Lions nerve:

Hamlet. Mein Schicksal schreit
Und macht die kleinste Arterie dieses Leibes
So fest wie des Nemeer Löwen Nerv.

Im Menschen endlich, sagt Bacon, „wohnt eine Thierseele *(spiritus)* und eine vernünftige Seele *(anima)*". — Ganz so in der vierten und fünften Scene. Die Freunde warnen Hamlet, dem Geiste zu folgen, er könne ihm Übles anthun.

Hamlet. Why, what should be the feare?
I doe not set my life at a pins fee;
And for my Soule, what can it doe to that?
Being a thing immortall as it selfe:

Hamlet. Was sollt' ich fürchten?
Mein Leben acht' ich keine Nadel werth;
Und meine Seele, was kann der es thun,
Die ein unsterblich Ding ist wie es selbst?

Da haben wir die unsterbliche Seele *(Soule, anima)* im Geiste. Als aber der Geist in der fünften Scene verschwunden ist und von unten herauf sein „*Sweare!*" (Schwört!) ruft, nennt ihn Hamlet „*boy*" (Bursch), „*true-penny*" (ehrliche Haut), „*fellow*" (Gesell) und —: „*old Mole*" (alter Maulwurf). Da haben wir die Thierseele *(spiritus)* mit einem Thiernamen angeredet. Was anders als die naturphilosophische Anschauung konnte Hamlet bewegen, den Geist, den er eben ehrfurchtsvoll als Vater, König, als unsterbliche Seele bezeichnet hat, mit einem so wenig königlichen Namen wie „alter Maulwurf" anzureden?!

So weit laufen, wie wir gesehen haben, die Worte der Encyklopädie und des ersten Hamlet-Aktes im Gedanken und in der Anordnung völlig gleich.

Auch noch eine Reihe weiterer Äusserungen bestätigen die Thatsache, dass der Hamlet-Geist ein Spirit im Sinne der naturphilosophischen Geistertheorie ist. Hamlet's erstes Wort an den Geist lautet:

Be thou a Spirit of health, or Goblin damn'd,
Bring with thee ayres from Heaven, or blasts from Hell.

Sei du ein Geist der Gesundheit oder ein verdammter Kobolt,
Bring Himmelslüfte mit dir oder Höllenbrände.

Wieder neben einander Luft und Feuerflammen, wie bei Bacon „aus der Natur der Flamme und der Luft zusammengesetzt". Der „edeln

Bewegung" wird nicht nur einmal, sondern noch drei weitere Male gedacht: „*with Martiall stalke*" (mit kriegerisch stolzem Schritte) — „*with sollemne march*" (mit feierlichem Gang) — „*with what courteous action*" (mit welch höflicher Geberde). Tagsüber „fastet der Geist in Feuern" *(And for the day confin'd to fast in Fiers)*, in „schwefligen und quälenden Flammen" *(sulphurous and tormenting Flames)*. Tags darf er nicht wandeln, er ist unsichtbar durch Hitze, ganz wie der Spirit Bacon's „durch Wärme unsichtbar" wird. So entspricht denn auch die vorletzte Regel der „Geschichte des Lebens und Todes" in allen drei Punkten dem Geiste im „Hamlet": „*Canon XXXI. Spiritus vivus Interitum patitur immediatè, cùm destituitur aut Motu; aut Refrigerio; aut Alimento.* (Regel XXXI. Der Geist erleidet seinen Untergang, wenn er der Bewegung, der Abkühlung oder der Nahrung beraubt wird.) Als der Geist in der ersten Scene verschwindet, sind die drei Beobachter eben daran, ihn der Bewegung zu berauben: „*Stay Illusion:*" (Steh', Trugbild!) „*Stay, and speake*" (Steh' und sprich) — „*Shall I strike? Do, if it will not stand.*" (Soll ich schlagen? Thu's, wenn's nicht stehen will). Als aber der Geist in der fünften Scene verschwindet, ist es die Abkühlung, die ihm geraubt wird, und die Nahrung. Denn die Wärme des Morgens naht, und „in Feuern fastet" der Geist tagsüber, entbehrt also der Nahrung.

In der That, nur in der Kälte der Nacht schreitet er umher; das Nahen der Wärme lässt ihn sofort an seinen Weggang denken:

But soft, me thinkes I sent the Mornings Ayre.

Doch still, mich dünkt, ich wittre Morgenluft.

Und kurz ehe er verschwindet, deutet er in echt naturphilosophischer Weise, durch einen Vergleich der Lichtstärken, auf das Nahen der Wärme und des Lichtes hin:

The Glow-worme showes the Matine to be neere,
And gins to pale his uneffectuall Fire:

Der Glühwurm zeigt des Morgens Nähe an,
Sein unwirksames Feuer beginnt zu bleichen!

Und wie der Geist seine Rede mit dem Glühwurm-Vergleiche abschliesst, so endet auch Bacon sein ausführliches Kapitel über Geist und Seele des Menschen mit dem Hinweis auf eine noch nicht genug behandelte Wissenschaft über die „Formen des Lichts", worin er schliesslich auch zu untersuchen empfiehlt, „welche Beziehung zur Flamme und zu brennenden Körpern die Glühwürmer und die Feuerfliegen haben". *(Quid denique habent commune cum flamma et ignitis Cicendulae et Luciolae . . .)*

Im Vorbeigehen sei erwähnt, dass auch Bacon's Parabel über den Geist, die in der „Weisheit der Alten" *(De Sapientia Veterum)* enthalten ist: *„Proserpina, sive Spiritus"* (Proserpina oder der Geist) mit dem Spirit im „Hamlet" eine ganze Reihe auffälliger Vergleichspunkte bietet. Der Geist im „Hamlet" lebt zuweilen über, zuweilen unter der Erde, ganz so Proserpina. Der Hamlet-Geist ist unter der Erde in der Gewalt des Feuers, Proserpina in der Gewalt des Feuergottes Pluto. Der Hamlet-Geist nennt diesen Aufenthalt sein Gefängniss *(Prison-House)*, von Proserpina heisst es: *„clauditur et detinetur"* (sie wird unter der Erde eingeschlossen und festgehalten). In der dänischen Sage wird der alte Hamlet bei einem Mahle erschlagen, im Drama wird er, in seinem Lustgarten schlafend, des Lebens beraubt; ganz ähnlich wird Proserpina von Pluto geraubt, während sie Blumen sammelt. Theseus und Pirithous versuchen es, Proserpina hinwegzuführen, werden aber „selbst zum Gerinnen gebracht und steigen nicht wieder empor" *(sed contra ipsi coagulentur, neque ampliùs resurgant)*. Im „Hamlet" versuchen Barnardo und Marcellus den Geist zu fangen, Horatio aber erzählt von ihrer ersten Begegnung mit dem Geiste, dass sie „vor Furcht fast zu Gallert" geworden seien *(almost to Jelly with the Act of feare)*. Und, den Doppelsinn von „nicht wieder emporsteigen" in Rücksicht gezogen, lässt sich der Vergleich zwischen Parabel und Drama auch noch so zu Ende führen, dass auch Barnardo und Marcellus „nicht wieder emporsteigen" — sie erscheinen nämlich nach Schluss des ersten Aktes nie wieder auf der Bühne, zwei Figuren, die nichts thun, als dass sie den „Spirit" und seine Thätigkeit erklären helfen. Nach dem Verschwinden des Spirits treten auch sie von der Bühne ab. Ersetzen wir aber die Namen Barnardo und Marcellus durch die ihrem Handeln und Reden gleichen, im Wortlaute ähnlichen Spirittheoretiker Bernardinus Telesius und Paracelsus, so haben wir in den Worten Telesius und Paracelsus wiederum Namen, die im Anlaut T, P ganz übereinstimmen, in den übrigen Lauten sich zu zwei Drittel, bez. drei Viertel decken. Ausser der inneren Gedankengleichheit zwischen den Reden im „Hamlet", den Sätzen der „Encyklopädie" und den Erörterungen der Parabel „Proserpina" der auffällige Namenklingklang:

B*a*rnardo T*h*eseus : B*e*rnardo Te*l*es*i*us
*M*arcel*l*us Pirithous : *P*ar*a*cel*s*us

M und P stehen sich als Lippenbuchstaben sehr nahe. Ueberdies bemerke man noch die sprachliche Thatsache, dass die Namen aller drei Spiritbeobachter italienisch-lateinische Endungen haben, keiner eine nordisch-dänische. Barnardo endigt ebenso auf o wie das italienische Bernardino, Marcellus ebenso auf us wie das deutsch-lateinische Paracelsus,

und Horatio überdeckt das ganze lateinische Wort Ratio sammt seiner italienisch-lateinischen Endung.

Fassen wir jetzt die drei genannten Gestalten der Tragödie wissenschaftlich näher in's Auge, so ist es wiederum das Bacon'sche Kapitel von der Menschenseele, das uns Aufschluss giebt. Nachdem Bacon die hauptsächlichsten Fähigkeiten der Seele aufgezählt hat: Verstand, Vernunft, Phantasie, Gedächtniss, Begierde, Willen und sie in der Logik und Ethik abzuhandeln verspricht, nennt er zwei Anhänge der Wissenschaft von den Fähigkeiten der Seele, die Weissagung *(Divinatio)* und die Bezauberung *(Fascinatio)*. Über die Weissagung lesen wir nun folgende Sätze (noch immer auf derselben Spalte wie die obenangeführten Worte über den Spirit):

„*Habet Astrologus praedictiones suas ex situ astrorum. Habet etiam Medicus suas; de morte ingruente; de convalescentia; de symptomatibus morborum superventuris; ex urinis, pulsibus, aspectu aegrorum, et similibus. Habet et Politicus suas; „O urbem venalem; et cito perituram, si Emptorem invenerit!*“ (Citat aus Sallust's „Jugurthinischem Krieg“, 38.) *Cujus Vaticinii fides non diu morata est; impleta primum in Sylla, postea in Caesare. Hujus modi igitur praedictiones, praesentis non sunt Instituti, verum ad artes proprias remitti debent.*“

(Der Astrolog hat seine Vorhersagungen aus der Stellung der Sterne. Auch der Arzt hat seine vom nahenden Tode, von der Wiedergenesung, von den Symptomen kommender Krankheiten aus dem Harn, dem Pulse, dem Blicke des Kranken und dergleichen. Auch der Politiker hat seine: „O feile Stadt, die bald untergehen wird, wenn sie einen Käufer findet!“ Welche Voraussagung nicht lange darauf erfüllt wurde; zuerst in Sulla, dann in Caesar. Derartige Vorhersagungen sind jedoch nicht für unsern gegenwärtigen Zweck, sondern müssen auf ihre eigenen Künste verschoben werden.)

Und auf der nächsten Spalte beginnt die Erörterung über die Bezauberung mit den Sätzen:

„*Fascinatio autem, est vis et actus imaginationis intensivus in corpus alterius: (vim enim imaginationis super Corpus proprium ipsius imaginantis superius perstrinximus). In hoc genere schola Paracelsi, et ementitae naturalis Magiae cultores, tam fuerunt immodici, ut imaginationis impetum et apprehensionem miracula patranti fidei tantum non exaequarint. Alii ad similitudinem veri propius accedentes, cum occultas rerum energias et impressiones, sensuum irridiationes . . . acutius intuerentur . .*“

(Die Bezauberung aber ist die Kraft und Thätigkeit der Einbildung, die auf den Körper eines anderen wirkt (denn von der Gewalt der Einbildung über den eigenen Körper des sich Einbildenden haben wir oben gesprochen). Hierin aber waren die Schule des Paracelsus und

die Vertreter der vorgeblichen Natur-Magik so maasslos, dass sie die Macht der Einbildung durchaus mit der des wunderwirkenden Glaubens gleichstellten. Andere, die der Wahrscheinlichkeit näher kommen, da sie die geheimen Thätigkeiten und Eindrücke der Dinge, die Aufklärungen der Sinne . . . schärfer in's Auge fassen . . .).

Alledem entsprechen die Vorgänge der ersten Hamlet-Scene, während der Geist nicht auf der Bühne ist. Bevor er das erste Mal erscheint, hören wir aus dem Munde des Barnardo eine astrologische Prophezeiung. Der Geist verschwindet, und Horatio deutet seinen Blick auf eine krankhafte Umwälzung des Staates. Nachdem er dann zu einer politischen Prophezeiung übergegangen ist, die ganz der Bacon'schen Andeutung entspricht, erscheint der Geist zum zweiten Male, und sobald er die Bühne wieder verlassen hat, redet Marcellus, ganz entsprechend der Paracelsus-Schule, die Bacon erwähnt, von der Macht des wunderwirkenden Glaubens.

Dass bei einem so gewaltigen Künstler, wie es der Dichter des „Hamlet" war, alles auf das Trefflichste in die Handlung verwoben ist, versteht sich von selbst. Trotzdem aber sind die jetzt zu betrachtenden Stellen für den dramatischen Fortgang nicht unbedingt nöthig, weshalb sie denn auch mit Vorliebe von der Regie unserer modernen Theater gestrichen oder auf ein Minimum gekürzt werden.

Zunächst die astrologische „Voraussagung aus der Stellung der Sterne". Barnardo prophezeit, seinen Erfahrungen der vorhergehenden Nächte gemäss, aus der Stellung der Sterne das Wiedereintreffen des Geistes auf dieselbe Stunde:

Barnardo. *Last night of all,*
When yond same Starre that's Westward from the Pole
Had made his course t'illume that part of Heaven
Where now it burnes, Marcellus and my selfe,
The Bell then beating one. *Enter the Ghost.*

Barnardo. Vergangne Nacht,
Als jener selbe Stern, der westwärts ist vom Pol,
In seinem Lauf den Himmelstheil erhellte,
Wo jetzt er brennt, da sahn Marcellus und ich,
Die Glock' schlug eben eins. Der Geist tritt auf.

Nachdem der Geist wieder verschwunden ist, folgt die „medicinische Voraussagung einer kommenden Krankheit aus dem Blicke des Kranken". Horatio ist diesmal der Beobachter. Der Kranke ist der Staat. Horatio prophezeit aus der kummervollen Miene seines verstorbenen Oberhauptes. Hier zunächst die Beobachtung:

Such was the very Armour he had on,
When th' Ambitious Norwey combatted:
So frown'd he once, when in an angry parle
He smot the sledded Pollax on the Ice.

Das war dieselbe Rüstung, die er trug,
Als er den ehrgeiz'gen Norwegen bekämpfte;
So finster blickt' er, als in zorn'ger Zwiesprach
Er einst die Schlitten-Polen warf auf's Eis.

Und gleich darauf die Prophezeiung:

In what particular thought to work, I know not:
But in the grosse and scope of my Opinion,
This boades some strange erruption to our State.

In welch besondrer Absicht, weiss ich nicht;
Im grossen Ganzen aber meiner Meinung
Bedeutet's einen Ausbruch unserm Staat.

Auf welche Voraussagung dann die längere Erzählung über den Zweikampf der beiden Könige und der Bericht über die Rüstungen des jungen Fortinbras von Norwegen folgt. Dann fährt Horatio fort:

A mote it is to trouble the mind's eye.
In the most high and palmy state of Rome,
A little ere the mightiest Julius fell,
The graves stood tenantless, and the sheeted dead
Did squeak and gibber in the Roman streets:
As, stars with trains of fire, and dews of blood:
Disasters in the sun; and the moist star,
Upon whose influence Neptune's empire stands,
Was sick almost to doomsday with eclipse.

Ein Stäubchen ist's, des Geistes Aug' zu trüben.
Im hohen, ruhmgekrönten Staate Rom,
Ein wenig eh' der mächt'ge Julius fiel,
Da standen Gräber miethfrei, weissumhüllte Todte
Hört' in Rom's Strassen winseln man und plärren,
Auch feuerschweif'ge Sterne, Blutthau sah man
Und Sonnenflecken; und der feuchte Stern,
Dess Macht das Reich Neptuns beherrscht, war krank,
Fast wie beim Weltgerichte, an Verfinstrung.

Diese Worte entsprechen nicht nur der politischen Prophezeiung, die Bacon an obenangeführter Stelle in dritter Reihe nennt, sondern haben auch zwei auffällige Einzelähnlichkeiten mit Bacon's Worten. Bei

Bacon die „feile Stadt, die ihre Käufer“ erwartet, in „Hamlet“ das gleichfalls juristisch-kaufmännische, ganz absonderliche Bild „Da standen Gräber miethfrei,“ Bei Bacon „Caesar“, im „Hamlet“ „der mächt'ge Julius“, ein Mann, dem Bacon allezeit seine besondere Zuneigung widmet. Man beachte nebenbei auch die vielen naturwissenschaftlichen Einzelheiten der vier letzten Verszeilen, insbesondere die Schlussworte:

Und der feuchte Stern,
Dess Macht des Reich Neptuns beherrscht, war krank,
Fast wie beim Weltgerichte an Verfinstrung.

Der Mond, der feuchte Neptunsstern, dessen Einwirkung Ebbe und Fluth erzeugt, ist in der Verfinsterung, und dieser Zustand wird einer Krankheit vor'm Weltgerichte verglichen!

Der Geist erscheint zum zweiten Male, und sobald er wieder verschwunden ist, folgen Worte, die dem an vierter Stelle angeführten Satze Bacon's entsprechen, Paracelsus' Schule, die „die Macht der Einbildung der des wunderwirkenden Glaubens gleichgestellt“. Sie kommen aus dem Munde des Marcellus:

Marcellus. *Some sayes, that ever 'gainst that Season comes*
Wherein our Saviours Birth is celebrated,
The Bird of Dawning singeth all night long:
And then (they say) no Spirit can walke abroad,
The nights are wholesome, then no Planets strike,
No Faiery talkes, nor Witch hath power to Charme:
So hallow'd, and so gracious is the time.

Marcellus. Sie sagen, dass beim Nahn der Jahreszeit,
Da die Geburt des Heilands wird gefeiert,
Der Dämmerungsvogel all' die Nacht durch singt;
Dann (sagen sie) wagt sich kein Geist zu rühren;
Heilsam sind dann die Nächte; 's trifft kein Stern,
Kein Koboltspuk verfängt, kein Hexenzauber;
So heilig ist, so gnadenreich die Zeit.

Man beachte auch in der Dichtung das zweimalige vorsichtige „sagen“: „*Some sayes*“ — und das eingeklammerte: „*(they say)*“!

Noch auffälliger stehen sich die Worte „Einbildung“ und „Glauben“ in einer Äusserung desselben Marcellus gegenüber ganz am Anfang der Scene:

Marcellus. *Horatio saies, 'tis but our Fantasie,*
And will not led beleefe take hold of him
Touching this dreaded sight, twice seen of us.

Marcellus. Horatio sagt, 's ist unsre Einbildung,
Und will durchaus dem Glauben sich verschliessen
An dieses furchtbare Gesicht, das wir zweimal gesehn.

„Andere", so fährt Bacon, im Gegensatze zu der Paracelsus-Schule, fort, „andere, die der Wahrscheinlichkeit näher kommen, da sie die geheimen Thätigkeiten und Eindrücke der Dinge, die Aufklärungen der Sinne schärfer in's Auge fassen . . ."

Diesen „Anderen" entspricht Horatio.

Auf die eben angeführten Worte des Marcellus erwidert er skeptisch: *„Tush, tush, 'twill not appeare."* (Pah, pah, 's wird nicht erscheinen.) Auf die längere Erörterung über den Wunderglauben aber, über die „heilsamen Nächte" hat er die kühle, wie aus blosser Höflichkeit gegebene Antwort:

So have I heard, and do in part beleeve it.

So habe ich gehört und glaub's zum Theil.

Und dann gleich die Bemerkung, der Morgen kommt, wir wollen gehn, Prinz Hamlet zu benachrichtigen.

Wir aber haben in Summa wieder fünf Gedankengleichheiten in Bacon's Seelenkapitel und in der ersten Hamletscene auftreten sehen, und wiederum alle fünf in gleicher Reihenfolge:

astronomische Prophezeiung,
medicinische Prophezeiung,
politische Prophezeiung,
wunderbare Anschauung der Paracelsus-Anhänger,
klarere der Vernunft.

Das Alles in der Tragödie als erörternde Zwischenreden, solange der Geist nicht auf der Bühne ist.

Noch mancherlei Einzelheiten könnten erwähnt werden. So beginnt z. B. der nächste Satz bei Bacon: *„Atque huic conjuncta est disquisitio, quomodo Imaginatio intendi et fortificari possit."* (Diesem verbunden ist aber die Frage, wie die Einbildung gelenkt und befestigt werden kann.) In der Tragödie sind es Marcellus und Barnardo, die die Einbildungskraft des Horatio zu lenken und zu befestigen suchen.

Marcellus. Horatio saies, 't is but our Fantasie,
And will not let beleefe take hold of him . . .

— — — — — — — — — — — — —

Barnardo. Sit downe a-while
And let us once againe assaile your eares,
That are so fortified against our Story . . .

Marcellus. Horatio sagt, 's ist unsre Einbildung
Und will durchaus dem Glauben sich verschliessen . . .
— — — — — — — — — — — — — —

Barnardo. Setzt euch 'ne Weile
Und lasst uns nochmals euer Ohr bestürmen,
Das so verschanzt ist gegen den Bericht . . .

So haben wir bei Bacon Befestigung der Einbildungskraft, bei Horatio Befestigung gegen die Einbildungskraft, die Vertreter der Einbildungskraft wollen diese Gegenbefestigung stürmen. Gleichlautender Sinn und gleichlautende Worte: *fortificari* — *fortified.*

Während aber Barnardo und Marcellus regelmässig geneigt sind, die Sache der Einbildungskraft *(Imaginatio)* zu vertreten, verficht Horatio beständig die des vorsichtigen Zweifels, der besseren, ruhigeren Einsicht der Vernunft *(Ratio):*

Pah, pah, 's wird nicht erscheinen.

Erst als er den Geist mit eigenen Augen geschaut hat, und Barnardo ihn zuversichtlich fragt:

Barnardo. How now Horatio? You tremble and look pale:
Is this not something more then Fantasie?
What thinke you on't?

Barnardo. Horatio, nun! ihr zittert und seid bleich!
Ist dies nicht etwas mehr als Einbildung?
Wie denkt ihr drüber?

— da erst versichert Horatio, ganz im Sinne der Naturphilosophie des Sensualismus und zugleich mit juristischer Färbung:

Horatio. Before my God, I might not this beleeve
Without the sensible and true avouch
Of mine owne eyes.

Horatio. Bei meinem Gott, ich möchte dies nicht glauben,
Hätt' ich das treue Sinnenzeugniss nicht
Der eignen Augen.

Auf die Frage des Marcellus: „*Is it not like the King?*" (Gleicht es nicht dem Könige?) antwortet Horatio mathematisch bestimmt: „*As thou art to thy selfe.*" (Wie du dir selbst.)

Auch als der Geist das zweite Mal erscheint, redet er ihn noch als Trugbild, als Blendwerk an *(Illusion)* und spricht von ihm nur in sächlicher Form, wie von einem Dinge: „*it*" (es), worauf er befiehlt, mit der Partisane danach zu schlagen.

Aus der zweiten Scene erfahren wir, dass Horatio mit Hamlet in Wittenberg studirte. Das ist zwar ein arger Verstoss gegen die Thatsache, dass der historische Hamlet vor Christi Geburt gelebt hat, die Universität Wittenberg aber erst am Anfange des sechzehnten Jahrhunderts nach Christo gegründet ist. Vermuthlich handelt es sich bei der Wahl des Universitätsnamens um eine Hindeutung auf Giordano Bruno, den italienischen Naturphilosophen, der Anfang der achtziger Jahre des sechzehnten Jahrhunderts in London gelebt hatte und dann an der Universität Wittenberg lehrte, und dessen Ansichten gleichfalls aus Hamlet's und Horatio's Worten herausleuchten.

Immer wieder bezeichnet Horatio den Geist vorsichtig als „*Apparition*“ (Erscheinung) und versichert auch dem Prinzen gegenüber:

I knew your Father:
These hands are not more like.

Ich kannte euern Vater,
Diese Hände sind sich nicht gleicher.

Horatio hat scharf beobachtet, wie der Geist beständig die Augen auf ihn und seine Begleiter geheftet hat. Darauf fragt Hamlet: „*Staid it long?*“ (Blieb es lange?)

Horatio. While one with moderate hast might tell a hundred.
All. Longer, longer.
Horatio. Not when I saw't.

Horatio. So lang' in mässiger Eil' man hundert zählt.
Alle (Barn. u. Marc. nämlich). Länger, länger.
Horatio. Nicht, als ich's sah.

„Länger, länger“, rufen die beiden den Einflüssen der Einbildung zugänglicheren Beobachter. „Nicht, als ich's sah“ versichert ruhig und bestimmt der nüchternste der Beobachter, Horatio.

In der vierten Scene warnt Horatio den Prinzen davor, dem Geiste zu folgen. Er könnte eine andere, schauderhafte Form annehmen:

Which might deprive your Souveraignty of Reason,
And draw you into madness think of it?

Die euch der Herrschaft der Vernunft berauben
Und euch zum Wahnsinn treiben könnte? Denkt daran.

Hamlet reisst sich los und folgt dem Geiste.

Horatio. He waxes desperate with imagination.

Horatio. Er kommt ganz ausser sich vor Einbildung!

So finden sich wieder kurz nacheinander die beiden Seeleneigenschaften Vernunft und Einbildung *(Reason — Imagination, Fantasie)*, ganz im Bacon'schen Sinne, und Horatio immer wieder der Vertreter der ruhig prüfenden und rathenden Vernunft.

Nach der grossen Scene zwischen dem Geiste und Hamlet suchen die Freunde den Prinzen. „*Illo, ho ho*" — „*Hillo, ho ho*" ruft man sich gegenseitig zu, um sich in der Finsterniss zu finden. So ertönt auch am Anfange der ersten Scene Horatio gegenüber ein „*Holla*"; und selbst bei Tage, im dritten Akte, ruft Hamlet den Freund an: „*What hoa, Horatio!*" — Ein höchst verdächtiges Ho-Gerufe, wenn man bedenkt, dass andererseits die übrigen zwei Drittel des Namens Horatio eine so grosse Rolle spielen: *Ho-ratio.*

Und nun hören wir Horatio's letztes Wort im Akte. Selbst als der Geist zum dritten Male sein unterirdisches „Schwört!" ruft, taucht noch der Zweifel in Horatio nicht unter:

Horatio. *Oh day and night: but this is wondrous strange.*

Horatio. O Tag und Nacht! Das ist doch wunderseltsam.

und Hamlet antwortet:

Hamlet. *And therefore as a stranger give it welcome.*
There are more things in Heaven and Earth, Horatio,
Then are dream't of in our Philosophy.

Hamlet. Drum heiss' es als ein Seltsames willkommen.
Mehr Dinge giebt's im Himmel und auf Erden, Horatio,
Als unsre Weltweisheit sich träumen lässt.

Die Philosophie ist, wie wir gesehen haben, laut Bacon die Wissenschaft der Vernunft: Es giebt mehr Dinge im Himmel und auf Erden, Vernunft, als deine Wissenschaft sich träumen lässt! —

Wir wenden uns jetzt zur Figur des Hamlet selbst, um zu beweisen, dass sie, wissenschaftlich betrachtet, den Vertreter der auf Naturforschung gegründeten Medicin darstellt, wie sie Bacon von Severinus Danus, dem dänischen Arzte und Philosophen, in sein System herübergenommen hat.

Der Beginn der zweiten Scene des ersten Aktes zeigt uns Hamlet als den melancholischen Prinzen. Schwarz gekleidet, steht er schweigend neben der Schaar bunter Höflinge. Die Mutter tröstet ihn über den Verlust des Vaters. Der Tod ist allen gemein,

Why seemes it so particular with thee?

Warum denn scheint es dir so sonderbar?

Worauf Hamlet antwortet:

Seemes Madam? Nay, it is: I know not Seemes:

Scheint, hohe Frau? Nein, 's ist! Ich kenn' kein Scheint!

Wahrlich, man könnte diesen Anfang seiner ersten längeren Rede getrost als Motto der ganzen Naturwissenschaft hinstellen! — Dann fährt er fort:

Hamlet. 'Tis not alone my Inky Cloake (good Mother)
Nor Customary suites of solemne Blacke,
Nor windy suspiration of forc'd breath,
No, nor the fruitfull River in the Eye,
Nor the deiected haviour of the Visage,
Together with all Formes, Moods, shewes of Griefe,
That can denote me truly. These indeed Seeme,
For they are actions that a man might play:
But I have that Within, which passeth show;
These, but the Trappings, and the Suites of woe.

Hamlet. 's ist, gute Mutter, nicht allein mein Mantel,
Noch's Kleid, wie's Sitte heischt, in ernstem Schwarz,
Noch wind'ges Stöhnen von gezwungnem Athem,
Nein, noch der wasserreiche Strom im Auge,
Noch ist's das Niedersenken des Gesichts
Sammt aller Form und Art und Schau des Grams,
Das mich als wahr erweist. Sie alle Scheinen,
Handlungen sind es, die man spielen kann!
Was über allem Schein, trag' ich In mir;
Dies ist der Putz nur und das Kleid des Kummers.

Auch derartige Gedanken zählen, nach Bacon, durchaus zur Naturwissenschaft. — In erster Linie werden wir als Vergleichspunkt immer das IV. Buch der Encyklopädie „Die Lehre vom Körper und von der Seele des Menschen" (Anthropologie) heranzuziehen haben. Dort, wo Bacon im 1. Kapitel dieses Buches „die Verbindung von Geist und Körper" bespricht, führt er zunächst die Physiognomik an und findet an dieser einen Mangel. Aristoteles habe wohl den Bau des Körpers betrachtet, wenn er in Ruhe, nicht aber, wenn er in Bewegung sei, was doch von noch grösserer Wichtigkeit. Denn wie die Zunge zum Ohre, so spricht die Bewegung zum Auge. — Die Physiognomik der Bewegung gilt also Bacon als ein wichtiger und zu wenig behandelter Theil der Naturwissenschaft. Und so finden wir sie denn auch in der grossen Sammlung naturgeschichtlicher Einzelheiten, im „Wald der Wälder" *(Sylva Sylvarum)* wieder. § 713 bis § 722 handeln davon

unter der gemeinsamen Ueberschrift: „Versuche betreffs der Eindrücke, die die Leidenschaften des Geistes auf den Körper machen“ *(Experiments in consort touching the impressions which the passions of the mind make upon the body).* Der zweite Paragraph dieser Versuche aber, § 714, betrachtet wissenschaftlich, was wir eben in Versen aus Hamlet's Munde vernommen haben. Er spricht von den Formen des Grams und Schmerzes. Auch hier werden Seufzer, Thränen, Verzerren des Gesichts, und zwar in ganz derselben Reihenfolge, genannt. „Seufzen wird durch Einziehen einer grösseren Menge von Athem erzeugt, um das arbeitende Herz zu erfrischen.“ *(Sighing is caused by the drawing in of a greater quantity of breath to refresh the heart that laboureth.)* — Bei Hamlet: „Windiges Stöhnen von gezwungnem Athem“ *(windy suspiration of forc'd breath).* Dann wird die „Entstehung der Thränen“ erklärt. — Bei Hamlet: „der wasserreiche Strom im Auge“. — Dann „die Verzerrung des Gesichts“. — Bei Hamlet: „das Niedersenken des Gesichts“ *(the deiected haviour of the Visage.)* — Der zusammenfassenden Hamlet-Zeile:

Together with all Formes, Moods, shewes of Griefe.

Sammt aller Form und Art und Schau des Grams

würden bei Bacon die Einzelaufführungen von Schluchzen, Schreien, Zähneknirschen, Schwitzen u. s. f. entsprechen.

Der König bestürmt Hamlet in längerer Rede, die Mutter schliesst sich den Bitten an, Hamlet verspricht mit kurzen Worten, in Dänemark zu bleiben. Kaum ist der Hof hinweg, nnd Hamlet allein auf der Bühne, so führt uns der Beginn des ersten Monologs wieder mitten in die Spiritlehre. Weltabscheu und Todessehnsucht erfüllen Hamlets Seele:

Hamlet. Oh that this too too solid Flesh, would melt,
Thaw, and resolve it selfe into a Dew:

Hamlet. O, dass dies zu zu feste Fleisch doch schmölze,
Zerflöss', und sich in einen Thau auflöste!

Hamlet hat die Sehnsucht, sich in's All aufzulösen, und giebt diesen Gedanken durch regelrechte, auch dem heutigen Standpunkte der Wissenschaft entsprechende Aufzählung der drei Aggregatszustände kund: fest, flüssig, gasförmig. Bacon's „Geschichte des Dichten und Dünnen“ und die angeführten Schlussregeln der „Geschichte des Lebens und Todes“ geben uns darüber Aufschluss. Es handelt sich hier um die niedrigste Form des Spirit, um den Geist, der in jedem fühlbaren Körper vorhanden ist, und von dem aus, wie die zweite Regel sagt, alle „Verzehrung und Auflösung“ *(Consumptio et Dissolutio)* ihren Ursprung nimmt. Ich verweile hier etwas ausführlicher bei dem Gegen-

stande, weil wir der Wirkung dieser niederen Sorte von Geist noch wiederholt im Fortgange unserer Untersuchung begegnen werden. — Der Geist, der jedem Dinge innewohnt, ist, laut Bacon's Erklärung zur zweiten Regel, nicht etwa eine blosse Eigenschaft oder Tugend, sondern „ein dünner, unsichtbarer Körper, der dennoch Raum einnimmt, Ausdehnung hat und wirklich ist" *(sed plané Corpus Tenue, Invisibile; attamen Locatum, Dimensum, Reale.)* Die Worte lassen sich fast unverändert auf die modernste Vorstellung vom Welt-Äther anwenden. Von der Thätigkeit dieses Spirits handelt die dritte Regel der „Geschichte des Lebens und Todes": „*Canon III. Spiritus Emissus desiccat; Detentus, et moliens intùs, aut colliquat; aut putrefacit; aut vivificat.*" (Das Hinauslassen des Geistes erzeugt Trockenheit; das Zurückhalten und innere Bewegen, bringt entweder zum Schmelzen, erzeugt Verwesung oder bringt neues Leben hervor.) Entweder also der Geist entweicht., Dann ziehen sich die festen Theile zusammen, und der Körper trocknet aus, wie der Körper des Menschen im Alter. Oder der Geist wird zurückgehalten und wirkt innerlich. Dies äussert sich auf drei Arten. Entweder er macht flüssig, oder er bringt Fäulniss hervor, oder er erweckt neues Leben. Hier werden nach unseren heutigen Anschauungen physikalische, chemische und biologische Vorgänge durcheinandergeworfen. Aber hören wir weiter, wie sich die Wissenschaft vor dreihundert Jahren die Vorgänge zu erklären suchte. Die erste Art der Wirkung des zurückgehaltenen Geistes, das Schmelzen, wird nur durch Einwirkung der Wärme hervorgebracht. Die zu schmelzenden Körper halten den Geist fest, und dieser wirkt nun erweichend und schmelzend auf die festeren Theile ein. Bei der zweiten Art, der Fäulniss, wird der Geist theils zurückgehalten, theils entweicht er; alles wird dabei in seine Elemente aufgelöst. Bei der dritten Art, der Zeugung oder Belebung, wird der Geist wieder gänzlich festgehalten, schwillt aber und macht örtliche Bewegungen, denen die dichteren Theile des Körpers folgen müssen, und so erzeugt er neue Formen und Organisationen. Die Anschauung, dass durch Einwirkung des Geistes sowohl Fäulniss wie Zeugung hervorgerufen werden kann, hängt mit der Anschauung der „*Generatio aequivoca*" zusammen, der Zeugung ohne Samen und Ei. Man sah auf faulenden Substanzen Maden, Würmer, Insekten aller Art hervorgehen, ohne mit dem Auge ein Ei wahrzunehmen, und hielt dies Lebendigwerden für ein Seitenstück der Fäulniss. Wir werden alledem in den nächsten Akten des „Hamlet" wiederbegegnen.

Kehren wir jetzt zum Beginne des Hamlet-Monologs zurück, so hören wir aus diesen Worten die Sehnsucht nach einem Tode, wennmöglich ohne Verwesen, nach einem Tode des Schmelzens und der Verflüchtigung in's Weltall.

Aber gleichviel, ob mit oder ohne Kenntniss der Spirittheorie betrachtet, zählen diese zwei Zeilen zu den am meisten von Naturwissenschaft durchtränkten, die wohl je aus einer Dichterfeder geflossen sind.

Ein naturwissenschaftlich-medicinischer Gedanke reiht sich im Verlaufe des Monologs an den andern. Die Welt wird einem „Unkrautgarten" verglichen, „der in Samen schiesst". „Dinge geil und grob von Natur erfüllen ihn ganz" *(an unweeded Garden that growes to Seed! Things rank, and grosse in Nature possesse it meerely).* Der verstorbene Dänenkönig wird mit „Hiperion", dem Sonnengotte, Phoebus, Apollo, verglichen. Wie aber Hamlet der Sohn dieses dänischen, so ist Aeskulap, der Gott der Heilkunst, der Sohn des griechischen Sonnengottes (S. auch Encyklopädie III., 2.). Also Hamlet direkt in Parallele mit dem sagenhaften Begründer der Medicin. Dass der Hinweis auf diese Abstammung kein gleichgiltiger ist, wird durch die Thatsache bewiesen, dass in der grossen Scene zwischen Mutter und Sohn (Akt III, Scene 4) Hamlet den Vater nochmals einem „Hyperion" vergleicht. Wir fahren in der Betrachtung des Monologes fort. „Als ob der Appetit gewachsen wäre durch das, wovon er sich nährte" *(As if increase of Appetite had growne By what it fed on).* „Ein Thier, das der Rede der Vernunft entbehrt, würde länger getrauert haben" *(A beast that wants discourse of Reason would have mourn'd longer).* Dies „*discourse of Reason*" ist durchaus Baconisch. Wie über alles, so denkt Bacon auch über die Geberdensprache, die Sprache durch Zeichen, die stumme Sprache, die Thiersprache nach, wie ihn überhaupt alle Gedankenübertragung durch andere Mittel als Laut und Sprache lebhaft interessirt. Seiner Meinung nach (und sie trifft mit der Meinung der heutigen Naturforschung zusammen) haben die Thiere viele Mittel, sich zu verständigen, haben sie eine Art Sprache, aber nicht die „Sprache der Vernunft" *(discourse of Reason)*, die nur dem Menschen eigen ist. Und ganz in diesem Sinne braucht Hamlet die absonderliche Zusammenstellung. Dann folgt noch das „Salz der Thränen", „die Röthe der Augen", und endlich spielen auch in der letzten Verszeile des Monologs noch zwei Glieder des Menschenleibes eine Rolle, „Herz" und „Zunge".

Doch mit alledem nicht genug. Auch das scheinbar der Medicin und Naturwissenschaft fernliegende Bild: „noch eh' die Schuhe alt" *(ere those shooes were old)*, findet sich an auffälliger Stelle bei Bacon wieder. In dem Grusse: „*Viventibus et Posteris Salutem*" (Der Mit- und Nachwelt Heil!), der die „Geschichte des Lebens und Todes" beginnt, wird unser „gebrechlicher Körper" mit „Schuhen" *(Calceos)* und „Kleidern" *(tegmina)* verglichen, die der Mensch im Leben „so wenig wie möglich abnutzen oder abtragen soll" *(quam mininum atteri).* Nebenbei sei bemerkt, dass in ganz demselben Satze dieses „Grusses" vom „Seufzen nach dem Tode" die Rede ist *(ad Terram Promissionis per-*

petuò aspiremus, et anhelemus), dass die „Welt" einer „Wildniss" verglichen wird *(in hâc Mundi Eremo)*, und dass wie im Hamlet-Monologe das Wort *„Frailty"* (Gebrechlichkeit, Schwachheit), so hier das Wort *„fragilis"* (gebrechlich) eine Rolle spielt. Dergestalt, dass dieser inhaltvolle Schlusssatz des „Grusses an die Mit- und Nachwelt" mit seiner feierlichen, auch an unsere Herzen gerichteten Aufschrift, dem Gedanken, ja selbst der Reihenfolge der Einzelheiten nach, wie eine in's Lateinische übertragene Abkürzung des Hamlet-Monologs in Prosaform erscheint.

Schreiten wir zur Untersuchung der vierten Scene, wo Hamlet selbst den Geist erwartet. Während die drei Freunde auftreten, hört man aus der Ferne Trommel- und Trompetenlärm. Der schwelgerische König sitzt beim Gelage und lässt jeden Zug, den er aus seinem Weinbecher thut, derartig musikalisch begleiten. Hamlet nimmt Veranlassung, sich in längerer Rede — es sind 26 Verszeilen — über das Laster der Trunksucht zu ergehen. Auch Bacon's Naturgeschichte „Wald der Wälder" widmet im gleichen Sinne der Trunkenheit vier Paragraphen, und zwar folgen diese vier, § 723 — § 726, unmittelbar auf die obenerwähnten zehn Paragraphen, § 713 — § 722, über die Eindrücke der Gemüthsbewegungen auf den Körper des Menschen. Die Verse enthalten wahre Perlen von Gedanken, solchen, die durchaus Baconisch sind. Wir finden Wendungen wie *„vicious mole of nature"* (lasterhaftes Brandmal der Natur) — *„since nature cannot choose his origin"* (da die Natur nicht ihren Ursprung wählen kann) — *„the stamp of one defect"* (der Stempel eines Mangels) — *„nature's livery"* (die Livree der Natur). Aber doch rauschen diese Worte in einer gewissen langathmigen Schwerfälligkeit dahin, ein einziger Satz wird durch viele Verse hingezogen; und so erschien denn dem Dichter, oder sagen wir dem Herausgeber, bei der Veranstaltung der Folioausgabe von 1623 diese Stelle — kurz vor dem Erscheinen des Geistes! — zu umfangreich. Sie wurde von 26 Verszeilen auf 4 zusammengestrichen und findet sich vollständig nur in den vor der Folioausgabe gedruckten Einzelausgaben in Quartformat.

Jetzt folgt die Anrede Hamlet's mit den oben schon betrachteten Worten: „Bring' Himmelslüfte mit dir oder Höllengluthen" und mit der oft citirten Wendung *„we fooles of Nature"* (wir Narren der Natur). Bald darauf das Wort von der „unsterblichen Seele", die auch dem Geiste innewohnt, und der Ausruf Hamlet's, dass jede kleinste Arterie seines Leibes „so stark wie des Nemeer Löwen Nerv".

An einem einsamen Orte der Terrasse erschliesst der Geist dem Sohne das Geheimniss des Brudermords. Dann verschwindet er, und Hamlet's Reden ergehen sich auf's Neue in durchaus naturwissenschaftlich-medicinischer Weise:

Hamlet. *Hold my heart;*
And you my sinnewes, grow not instant Old;
But beare me stiffely up:

Hamlet. Halt, mein Herz!
Ihr, meine Sehnen, altert nicht im Nu,
Tragt fest mich aufrecht!

Dann ruft er:

Hamlet. *My Tables, my Tables; meet it is I set it downe,*
That one may smile, and smile and be a Villaine;

Hamlet. Meine Schreibtafel, meine Schreibtafel! geeignet ist's, dass ich es niederschreibe,
Dass einer lächeln kann und immer lächeln,
Und doch ein Schurke sein!

„*So Unckle there you are*" (So, Onkel, da bist du!) fügt er hinzu, wie der Arzt, der sich einen Fall aufgezeichnet hat und nun den Namen des Patienten dazuschreibt.

Hamlet handelt hier wiederum im Sinne Bacon's und des von ihm als Muster genannten Hippokrates. Denn das 2. Kapitel des IV. Buches der „Vermehrungen der Wissenschaften" bezeichnet als ersten „Mangel" der Heilkunde, dass sie es unterlässt, wie der fleissige Hippokrates „etwas niederzuschreiben über die Specialfälle der Patienten" *(narrativam componere, casuum circa aegrotos specialium).* — Wir werden bald finden, dass sich auch die andern „Mängel" der Medicin alle in der Tragödie erwähnt finden.

Auch die schon obenangeführten weltbekannten Worte Hamlet's gegen Schluss des Aktes:

Hamlet. *There are more things in Heaven and Earth, Horatio,*
Then are dream't of in our Philosophy.

Hamlet. Mehr Dinge giebt's im Himmel und auf Erden, Horatio,
Als unsre Wissenschaft sich träumen lässt.

finden sich, dem Gedanken nach, in einer Bacon-Schrift vor. Spedding's Ausgabe, Band VIII, Seite 123 lesen wir in einem posthum gedruckten, aber vor „Hamlet" geschriebenen Bruchstücke „Lob der Wissenschaft" *(Mr. Bacon in Praise of Knowledge):*

How many things are there which we imagine not!

Wie viele Dinge giebt's, die wir uns nicht vorstellen!

Die Schlussworte des Aktes endlich sind ein medicinisch-chirurgischer Vergleich aus Hamlet's Munde:

Hamlet. The time is out of ioynt: Oh cursed spight,
That ever I was borne, to set it right.

Hamlet. Die Zeit ist aus dem Gelenke! O verfluchte Tücke,
Dass ich geboren ward, sie einzurichten.

Wir werden sehen, wie sich mit jedem Akte die Thatsachen häufen, die Hamlet, den schwermüthigen Dänen, zum Vertreter der auf Naturwissenschaft gegründeten Medicin stempeln. —

Hiermit stehen wir am Schlusse der Betrachtung der Geisterscenen. Der Geist, haben wir gesehen, stimmt in Namen und Thatsachen mit Bacon's „*Spirit*“ überein, Horatio in Namen und Thatsachen mit der „*Ratio*“. Paracelsus und Bernardino Telesio, die Vertreter der Spirittheorie, sind unter leise veränderten Namen, als Marcellus und Barnardo eingeführt. Auch die Anschauungen Hamlet's stimmen bis jetzt durchaus mit dem überein, was wir als des Severinus Danus Anschauung kennen gelernt haben. Ebenso entspricht das Gehaben des Prinzen dem, was äusserlich genommen der Name Severinus bedeutet (*severus* = schwermüthig, ernst). Wenn sich aber gleich beim Anrufen der Schildwache Marcellus und Horatio als „*Leige-men to the Dane*“ (Lehnsmänner, Vasallen des Dänen), kundgeben, so kann man sich unter diesen Worten ebensogut „Verbündete, Freunde des Dänenkönigs“ wie „Verbündete, Anhänger, Freunde des Danus“ denken. Denn wissenschaftlich gehören Paracelsus, Horatio und Severinus Danus eng zusammen. Dieser Deutung des Wortes „*Dane*“ (lateinisch *Danus*) entspricht noch die Thatsache, dass die Tragödie da, wo von Dänen als Bewohnern des Landes Dänemark die Rede ist, eine andere Bezeichnung wählt. Polonius spricht (Akt II, Scene 1) von den „*Danskers*“ (= Dänen), die sich in Paris aufhalten. An den italienischen Naturphilosophen Giordano Bruno gemahnt uns die Nennung der Universität Wittenberg. Und so entsprechen denn in der That die Geisterscenen einer dramatisch-parabolischen Darstellung des Spirit und der hauptsächlichsten Spirittheoretiker und Naturphilosophen des sechzehnten Jahrhunderts: Paracelsus, Bernardinus Telesius, Severinus Danus, Giordano Bruno in Verbindung mit dem Vertreter der Vernunft, Horatio. Haben aber die Personennamen Marcellus, Barnardo, Hamlet (der melancholische Däne) und Horatio bestimmte parabolische Beziehungen, so wird es sich verlohnen, auch die wenigen noch ausserdem in den betrachteten Geisterscenen genannten Personennamen in's Auge zu fassen. Leute von der Anschauung Hamlet's pflegen nicht bei den Heiligen zu schwören. Vernehmen wir also in der fünften Scene aus Hamlet's Munde den Ausruf: „*Yes, by Saint Patricke*“ (Ja, beim Heiligen Patricius!), so sind wir geneigt, diesen Ausruf auf Patricius Venetus, den Naturphilosophen, zu beziehen, den Bacon an obenangeführter Stelle

in einem Satze mit Paracelsus, Telesius und Severinus nennt. Und nun zur Miniaturrolle der Geisterscenen. Das erste, worauf unser Blick beim Beginn der Tragödie „Hamlet" fällt, ist die einsame Schildwache Francisco. Barnardo kommt, Horatio und Marcellus kommen, man ruft sich gegenseitig an, Francisco wird abgelöst und tritt nach weniger als einer Minute ab, um im ganzen Stücke nicht wieder zu erscheinen. Nun ist der Name Francisco ebensowenig dänisch wie die Namen Marcellus, Barnardo und Horatio, er ist auch nicht italienisch, denn italienisch lautet er mit *e* und nicht mit *i* in der Mitte: *Francesco,* wohl aber enthält er den englischen Vornamen dessen, der sich neben Paracelsus, Telesius, Severinus und Patricius als jüngster mit der Spirittheorie beschäftigte, den Vornamen des Verfassers der „Vermehrungen der Wissenschaften" und der „Geschichte des Lebens und Todes". „*Francis*" ist ganz und gar gleichlautend mit dem Vornamen, die Endsilbe „*co*" gleichlautend mit zwei Fünfteln des Namens „*Bacon*". Hierzu gesellen sich eine wissenschaftliche und eine persönliche Thatsache. Francis hat zu sagen: „*'T is bitter cold, And I am sicke at heart*" ('S ist bitter kalt, und mir ist übel). Bacon in der „Geschichte des Lebens und Todes" verzeichnet den ungünstigen Einfluss sehr grosser Kälte auf den Magen. Wenn aber Barnardo der Schildwache Francisco die Worte zuruft:

Barnardo. 'T is now strook twelve, get thee to bed Francisco.

Barnardo. 'S schlug eben zwölf, geh' du zu Bett, Francisco.

so entspricht das in Verbindung mit dem schwachen Magen ganz den persönlichen Verhältnissen Francis Bacon's. William Hepworth Dixon in seiner „Personal-Geschichte Lord Bacon's" *(Personal History of Lord Bacon. From unpublished papers. 1861)* druckt u. a. einen Brief der Mutter, Lady Anna Bacon, vom 24. Mai 1592 ab. Die Lady schreibt von ihrem Landsitze Gorhambury bei St. Alban an ihren Sohn Anthony Bacon, der mit Bruder Francis zusammen in London wohnt: „*I verily think your brother's weak stomach to digest hath been much caused and confirmed by untimely going to bed, and then musing, I know not what, when he should sleep*" (Wahrlich, ich denke, deines Bruders schwacher Magen und schlechte Verdauung ist zum grossen Theile verursacht durch zu spätes Zubettgehen und dann Nachsinnen, ich weiss nicht was, wenn er schlafen sollte.) — Ganz so mütterlich besorgt, und durchaus nicht militärisch, löst Barnardo die frierende und magenschwache Schildwache gleichen Namens ab, indem er sie sogar beim Vornamen anredet: „geh du zu Bett, Francisco!"

Dass aber die Meinungen der alten, neuen und neuesten Denker Bacon's Geist lebhaft beschäftigten, erhellt aus dem 4. Kapitel des III. Buches der „Vermehrungen der Wissenschaften". Als einen „Mangel"

bezeichnet hier Bacon das Fehlen einer Zusammenstellung der Meinungen der alten Philosophen *(Placita Antiquorum Philosophorum)*. Kurz, er verlangt eine Geschichte der Philosophie und empfiehlt es, ja bescheidener zu sein und nicht so verächtlich wie bisher von den Meinungen des Pythagoras, Philolaus, Xenophanes, Anaxagoras, Parmenides, Leukipp, Demokrit und anderer zu denken, und auch nicht die modernen Theorien und Lehren auszuschliessen. Und nun folgt jene oben zusammenhanglos gegebene Stelle, wo kurz nach einander alle Spirittheoretiker gegenannt werden: „jene Lehre des Theophrastus Paracelsus, die vom Dänen Severinus in eine gefällige Gestalt und philosophische Harmonie gebracht worden ist, oder die des Telesius von Cosenza, oder des Patricius Venetus, oder des Gilbert, unseres Landsmanns . . .“ Setzen wir statt des Engländers Gilbert den Engländer Francis Bacon, so haben wir die Philosophen beisammen, deren poetische Spiegelbilder wir im „Hamlet“ vor Augen geführt sehen. Und diese Geschichte der Philosophie, sagt Bacon an derselben Stelle, müsste man lebhaft und natürlich schildern, wie Tacitus die Handlungen des Nero und Claudius schildert. Die Tragödie „Hamlet“ scheint uns also poetisch diesen „Mangel“, den Bacon's Wissenschaft verzeichnet, ersetzen zu wollen.

Der Name „Claudius“ aber leitet uns zur Betrachtung der übrigen Personen des Dramas hinüber.

3. Die vier Unterabtheilungen der Wissenschaft vom menschlichen Körper.

Claudius, diesen römischen Namen führt die Person des Dänenkönigs in der Tragödie „Hamlet“. Und in der That ist er seinem ganzen Gebahren nach ein Claudier, wie ihn Cornelius Tacitus geschildert hat; und das, was Bacon in seiner „Geschichte des Lebens und Todes“ über den römischen Tiberius Claudius Nero sagt, lässt sich Wort für Wort auf den Claudius der Tragödie übertragen.

Bacon, wo er von der Langlebigkeit des Menschen handelt, schreibt unter Nr. 16: „*Tiberius duos amplius Annos vixit; Vir lentis maxillis, (ut Augustus aiebat) Sermone scilicet tardus, sed validus; Sanguinarius, Bibax, quique Libidinem etiam in Diaetam transtulit*“ (Tiberius lebte zwei Jahre länger — nämlich als Augustus, der 76 Jahre alt ward —; ein Mann mit langsamen Kiefern, wie Augustus sagte, das heisst von bedächtiger, aber kraftvoller Rede; blutdürstig, ein Säufer und einer, der die Wollust selbst zu seiner Diät zählte). Auch des Tragödienkönigs Rede ist schwülstig, aber kraftvoll, er hat einen Brudermord auf dem Gewissen und befiehlt die Ermordung des Stiefsohnes, er ist ein Säufer, und er ist ein Wollüstling. Tacitus aber hat sowohl das Leben des

Kaisers Claudius geschrieben wie auch das des eben charakterisirten Tiberius, dessen voller Name Tiberius Claudius Nero ist.

Wir werden bald sehen, in welchen Beziehungen diese und die übrigen Hauptpersonen der Tragödie zur Medicin, Anthropologie und Naturwissenschaft stehen. Hören wir, was Bacon im 2. Kapitel des oft citirten IV. Buches der „Vermehrungen der Wissenschaften" sagt. Das Kapitel behandelt die Lehre vom Körper des Menschen, und Bacon zieht betreffs des Körpers viererlei in Betracht: Gesundheit, Schönheit, Kraft und Vergnügen. Dementsprechend unterscheidet er vier Einzelwissenschaften: Medicin, Kosmetik, Athletik und Vergnügungslehre (*Voluptaria, quam Tacitus appellat Eruditum luxum* — die Tacitus Bildungsluxus nennt). In die Medicin will er, lediglich um die Eintheilung nicht zu verwickelt zu gestalten, auch die Betrachtung der Funktionen, der Säfte, der Athmung, des Schlafes, der Zeugung, des Wachsthums, des Alters u. dergl. einschliessen, also das, was wir heute Physiologie und Entwickelungsgeschichte nennen. Die Kosmetik zerfällt in echte und unechte. Die Athletik hat gleichfalls mehrere Unterabtheilungen. Die Vergnügungslehre endlich umfasst das weite Gebiet von der Wollust und Schwelgerei bis hinauf zu den edelsten Vergnügungen der edelsten Sinne: Musik, Malerei, Poesie, Schauspielkunst. Wie wir aber in der Tragödie durch den Geist, durch Hamlet, Horatio, Marcellus, Barnardo und Francisco die Lehre vom Spirit parabolisirt sehen, wie wir ferner in Hamlet den Vertreter der Medicin kennen gelernt haben, so werden wir in den übrigen Personen des Dramas wissensehaftlich betrachtet, in der Hauptsache die drei übrigen Theile der Wissenschaft vom menschlichen Körper dargestellt finden:

Die wahre und die unechte Kosmetik durch Ophelia und Claudius,
die Athletik durch Laertes und Gertrude,
die Vergnügungslehre durch Claudius, Gertrude, Rosincrance, Guildensterne, Osricke, durch die Schauspieler und durch die Todtengräber-Clowns.

Kosmetik oder Schönheitspflege also trennt Bacon in echte und unechte. „*Corporis enim munditia, et decor honestus, recte existimatur promanare à modestia quadam morum, et à reverentia, inprimis erga Deum, cujus creaturae sumus; tum erga societatem, in qua degimus; tum etiam erga nosmet ipsos, quos non minus, imo magis, quam alios revereri debemus.*" (Denn Reinheit und Anstand des Körpers wird mit Recht als aus der Bescheidenheit der Sitten hervorgehend betrachtet und aus der Ehrfurcht, zuerst gegen Gott, dessen Geschöpfe wir sind, dann gegen die Gesellschaft, in der wir leben, endlich auch gegen uns selbst, die wir nicht weniger, sondern eher mehr, als andere achten sollten.) Von der falschen aber heisst es: „*Verum adulterina illa decoratio, quae*

fucos et pigmenta adhibet, digna certe est illis defectibus, qui eam semper comitantur." (Aber jener verfälschte Schmuck, der Gebrauch von Schminke und Färbemitteln macht, er verdient die Mängel, die ihm immer anhaften.) Reinheit und Anstand des Körpers ist also in Bacon's Anschauung immer auf's Engste mit Reinheit und Anstand der Sitten verknüpft. Auf wen aber passen jene Worte „Reinheit und Anstand des Körpers, hervorgegangen aus der Bescheidenheit der Sitte und der Ehrfurcht gegen Gott, Gesellschaft und sich selbst" besser, als auf die liebliche Ophelia? Man denke an die gegenseitigen Mahnungen des Geschwisterpaares Ophelia und Laertes (I, 3), man denke an die gleich darauf folgende Unterredung mit dem Vater und die bescheidenen Schlussworte: „*I shall obey my Lord*" (Ich will gehorchen, Herr), man erinnere sich der Mahnungen, die Hamlet im vorgeblichen Wahnsinn dem holden Geschöpfe entgegenruft (III, 1), man erinnere sich ihrer schlagfertigen und doch bescheidenen Worte in der grossen Schauspielscene (III, 2), man denke endlich an ihren Tod, ausklingend wie ein süsses Blumenmärchen. Nur ein direktes Beispiel aus alle dem. Die grosse Mahnung des Laertes an Ophelia (I, 3) beginnt mit dem Satze:

Laertes. *For nature cressant does not grow alone,*
In thewes and Bulke: but as his Temple waxes,
The inward service of the Minde and Soule
Growes wide withall.

Laertes. Denn die Natur im Werden wächst nicht nur
In Fleisch und Stoff; nein, wie der Tempel zunimmt,
Wächst auch der innere Dienst von Geist und Seele
Gleichzeitig mit.

Also auch hier, wie bei Bacon, das gleichzeitige Wachsen und Gedeihen von Körper und Sitte. Und damit nicht genug. Noch auf derselben Seite mit den Worten über Kosmetik schliesst Bacon das Kapitel mit dem Satze: „*Atque sic Doctrinam, quae circa corpus hominis versatur, quod Animae pro tabernaculo duntaxat est, claudimus.*" (Und somit schliessen wir die Lehre vom menschlichen Körper, der nur das Tabernakel der Seele ist.) Bei Shakespeare der Körper der „Tempel", bei Bacon das „Tabernakel" der Seele!

So ist Ophelia, der Sache nach, die Verkörperung der echten Schönheitspflege in Bacon's Sinne. Anders dem Namen nach. Ihr Name schlägt die Brücke zum ersten Haupttheile, zur Medicin, hinüber. Das griechische *ὠφελέω* heisst „ich helfe, nütze, bin heilsam". *ἡ ὠφέλεια*, auch *ἡ ὠφελία* (und in dieser Form mit jedem Buchstaben dem Eigennamen „Ophelia" gleich) bedeutet dementsprechend „Hilfe, Beistand", und in der bei Plato vorkommenden Form *ὠφέλεια ἰατρική* „ärztliche

Hilfe". Der Name der Geliebten des Hamlet ist also durchaus dem Sinne der Arztnatur des Dänen entsprechend.

Auch unechte Kosmetik taucht wiederholt in der Tragödie auf.

Unechte Kosmetik wirft Hamlet der Geliebten im Spiel des Wahnsinns vor: „*I have heard of your pratlings too wel enough. God has given you one pace, and you make your selfe another; you gidge, you amble, and you lispe, and nickname Gods creatures, and make your Wantonnesse, your Ignorance.*" (Ich habe von eurem Geschwätze gehört, nur zu gut. Gott hat euch einen Gang gegeben, und ihr macht euch selbst einen andern! ihr hüpft, ihr trippelt und ihr lispelt, ihr gebt Gottes Geschöpfen verhunzte Namen und stellt euch aus Leichfertigkeit unwissend.) Die modernen Ausgaben lesen statt „*pratlings*" — *paintings*" und statt „*pace*" — „*face*". Also: Ich habe von euern „Malereien" gehört. Gott gab euch Ein „Gesicht", und ihr macht euch ein anderes. Gleichviel; in jedem Falle handelt es sich um Schminken, Verstellen, Besserscheinenwollen, um falsche Kosmetik.

Unechte Kosmetik, bildlich genommen, aber durch das Wort „schminken" bestens erläutert, muthet Polonius seiner Tochter zu, indem er (III, 1) räth, sie möge, in Erwartung Hamlet's, so thun, als ob sie läse:

Polonius. *Reade on this booke,*
That shew of such an exercise may colour
Yous lonelinesse.

Polonius. Lies in diesem Buche,
Dass Schein von solcher Übung dein Alleinsein
Mag schminken.

Dann fährt er moralisirend fort:

Polonius. *We are oft too blame in this,*
'Tis too much prov'd, that with Devotions visage,
And pious Action, we do surge (sugar?) o're
The divell himselfe.

Polonius. Oft sind wir darin zu tadeln,
Zu oft erweist sich's, mit der Andacht Mienen
Und frommem Wesen überzuckern wir
Den Teufel selbst.

Der König aber fühlt sich getroffen, er murmelt:

King. *Oh 'tis true:*
How smart a last that speech doth give my Conscience?
The Harlots Cheeke beautied with plaist'ring Art
Is not more ugly to the thing that helpes it
Then is my deede, to my most painted word.
O heavy burthen!

König. Oh, es ist wahr!
Welch scharfer Hieb dies Wort für mein Gewissen!
Der Dirne Wange verschönt von Tüncherkunst,
Ist hässlicher nicht gegenüber dem Gewerbe, dem sie hilft,
Als meine That gegenüber dem geschminkten Wort.
O schwere Bürde!

So haben wir kurz nach einander die Verstellung des Lesens, die Frömmelei, das Schminken der Dirnenwange, das geschminkte Wort des schuldbewussten Königs — alles unechte Kosmetik des Leibes und der Seele.

Wir kommen zur Athletik. Bacon nimmt sie, wie er sagt, im weiteren Sinne und betrachtet sie vom Standpunkte der „körperlichen Geschicklichkeit“ und der „körperlichen Ausdauer.“ Geschicklichkeit theilt er in zwei Theile: „Stärke“ und „Schnelligkeit“; Ausdauer gleichfalls in zwei: „Geduld in Entbehrungen“ und „Tapferkeit in Qualen“. Unter Stärke hebt er besonders hervor die „ausserordentliche Stärke der Wahnsinnigen“ *(Maniacorum)*, unter Tapferkeit in Qualen die „Standhaftigkeit bei ausserordentlichen Martern“ *(inter exquisita Tormenta)*, als Geschicklichkeit erwähnt er die Kunst der Taucher, den „Athem lange anzuhalten“. Schematisch:

Athletica

Agilitas (Geschicklichkeit)		*Tolerantia* (Ausdauer)	
Robur (Stärke)	*Velocitas* (Schnelligkeit)	*Indigentiarum Naturalium patientia* (Geduld in Entbehrungen)	*Cruciatibus Fortitudo* (Tapferkeit in Qualen)

Für den ersten Theil und seine zwei Unterabtheilungen, Stärke und Schnelligkeit, haben wir zwei handgreifliche Beispiele am starken, aber zaudernden und langsamen Hamlet und am schwächeren, aber stürmischen und schnellen Laertes. Hamlet zögert und zögert, den Tod des edelsten Vaters zu rächen; Laertes kommt aus fernem Lande herbeigeeilt, um augenblicklich Sühne zu fordern für den Tod des halb gutmüthigen, halb bösartigen alten Schwätzers Polonius. Ihre Athletik zeigen beide durch „Springen“, „Ringen“ und „Fechten“; „Hamlet V, 1 u. 2: „Bist du hierher gekommen, mir Trotz zu bieten mit deinem Insgrabspringen“? *(to outface me with leaping in her Grave?)* ruft Hamlet, nachdem er dem Laertes in's Grab der Ophelia nachgesprungen ist. Sie ringen mit einander im Grabe, so dass der König ruft: *„Pluck them asunder“* (Reisst sie aus einander). In der Schlussscene fechten sie mit Rapieren: *„They play.“* Als sie aber im Grabe ringen, ruft Hamlet:

Hamlet. *I prythee take thy fingers from my throat;*
Sir though I am not Spleenative, and rash,
Yet have I something in me dangerous,
Which let thy wiseness feare. Away thy hand.

Hamlet. Ich bitt' dich, nimm die Finger weg von meinem Hals;
Denn ob ich gleich nicht lebhaft bin und rasch,
Hab' ich doch was Gefährliches in mir,
Das lasse deine Weisheit fürchten. Hand weg!

Da haben wir „nicht lebhaft und rasch" im Gegensatze zur Schnelligkeit des Laertes. Das „Gefährliche" aber, „das Laertes' Weisheit fürchten" soll, was ist es anderes als die von Bacon erwähnte „Stärke der Wahnsinnigen"? Spielt doch Hamlet auch in dieser Scene den Tollen. Im Gegensatze zur Langathmigkeit der Taucher, die in der Encyklopädie genannt wird, steht die direkt genannte Kurzathmigkeit Hamlet's. „*He's fat, and scant of breath*" (Er ist fett und kurz von Athem) spricht die Königin in der Schlussscene, und der König trinkt „auf Hamlet's bessern Athem" *(to Hamlets better breath)*. — Die „Geduld in Entbehrungen" aber und zugleich die „Standhaftigkeit in Martern", die beide zusammen den andern Haupttheil der Athletik bilden, die Ausdauer, werden sie nicht auf's Knappste gekennzeichnet in den Worten des Geistes: „*to fast in Fiers*" (in Feuern fasten)? Fasten heisst entbehren, in Feuern fasten heist entbehren und zugleich gemartert werden. Die Worte des Geistes aber: „*sulphurous and tormenting Flames*" (schweflige und marternde Flammen) haben das direkt von Bacon gebrauchte lateinische Wort „*Tormenta*" in sich. — Den Gegensatz zur ganzen Athletik und insbesondere zu diesem ausdauernden Geiste eines Heldenkönigs bildet dessen einstige Gemahlin, die Königin Gertrude. „*Frailty, thy name is woman*", ruft Hamlet im Hinblick auf die Mutter: „Schwachheit, dein Nam' ist Weib". Das Letzte, was der Geist vor seinem Verschwinden im ersten Akte Hamlet an's Herz legt, ist: Schonung der schwachen Mutter. Und als der Geist im dritten Akte wieder erscheint, Hamlet redet eben der Mutter in's Gewissen, da ist es wiederum die Bitte um Schonung, die er ausspricht, denn

Conceit in weakest bodies, strongest workes".

Einbildung wirkt in schwächsten Körpern am stärksten.

Die Betonung der Gebrechlichkeit des Weibes an drei so ganz hervorragenden Stellen der Tragödie setzen die Figur der Gertrude auf's Deutlichste in scharfen Gegensatz zum starken Hamlet, zum behenden Laertes und zum ausdauernden Geiste des alten Hamlet, kurzum in Gegensatz zu dem, was Bacon „Athletik" nennt.

In der „Geschichte des Lebens und Todes“ zählt Bacon ausser den genannten: Springen, Ringen, Fechten auch noch folgende Übungen des Körpers auf: Rennen, Ballspielen, Reiten u. a. Auch im „Hamlet“ ist noch von viel dergleichen die Rede. „*Tennis*“ (Rennball) wird Akt II, 1 erwähnt und im IV. und V. Akte ist viel von Reiten, von Rossen, von Fechten, von Rapieren, Dolchen und ähnlichem die Rede.

Einen noch grössern Spielraum als die Athletik hat bei Bacon die vierte Abtheilung der Wissenschaft vom menschlichen Körper die „Vergnügungslehre“ (*Voluptaria*).

Die Vergnügungen werden in der Encyklopädie eingetheilt nach den Sinnesorganen. Dem Auge gehört die Malerei und die Künste, die sich mit Gebäuden, Gärten, Kleidung, Vasen, Bechern, Gemmen und dergleichen abgeben. Dem Ohre gehört die Musik, die der Stimme, der Wind- und der Saiteninstrumente. „*Sensus hi duo magis casti.*“ (Dies sind die zwei keuschesten Sinne.) Dann folgen die weit weniger geachteten Vergnügungen der niederen Sinne, der Nase, des Gaumens, des Gefühls: Salben, Wohlgerüche, Näschereien und Vergnügungen der Tafel, endlich Reizmittel der Lust. Zum Schlusse heisst es: „*Cum Artibus Voluptariis Joculares copulo. Deceptiones siquidem Sensuum, inter Delectationes Sensuum reponendae sunt.*“ (Mit den Vergnügungskünsten verknüpfe ich die heiteren Künste. Denn das Betrügen der Sinne ist eine von den Vergnügungen der Sinne.) Die Kunst aber, die mehrere Sinne zugleich in heiterer Weise betrügt, ist keine andere, als die Schauspielkunst, die edle Schauspielkunst darf ich wohl, im Sinne Bacon's, hinzufügen, da sie die beiden edelsten und keuschesten Sinne, Auge und Ohr, zugleich betrügt und entzückt. Mit dieser zarten Hindeutung auf die Schauspielkunst schliesst die gesammte Betrachtung der vier Theile der Wissenschaft vom menschlichen Körper im 2. Kapitel des IV. Buches, das uns schon so viele Anküpfungspunkte zum edelsten der Werke aller edeln Kunst, zu „Hamlet“, geboten hat.

Betrachten wir jetzt die Vergnügungen der Sinne in der Tragödie. Dass mancherlei von Gebäudetheilen, dass vom Garten, von Kleidungsstücken, Rüstungen und Waffen die Rede ist, will ich nur erwähnen, ohne es besonders zu betonen. Aber auch von Gemälden wird öfters gesprochen. Akt II, 2: „*twenty, forty, an hundred Ducates a piece for his picture in Little*“ (zwanzig, vierzig, hundert Ducaten ein jeder für sein Miniaturbild), Akt IV, 5: „ohne Urtheilskraft sind wir Gemälde“ (*pictures*), Akt V, 2: „Das Abbild (Porträt) seiner Angelegenheit.“ Im Zimmer der Königin aber, Akt III, 4, sind zwei Gemälde aufgehängt, das des alten Hamlet und das seines Bruders Claudius:

Hamlet. Looke heere upon this Picture, and on this.

Hamlet. Sieh hier auf dies Gemälde und auf dies.

Im V. Akte kommt zweimal das Wort „Becher“ vor *(cup)*.

Musik, das Sinnesvergnügen des Ohrs, ist durch That und Rede häufig vertreten, so oft, dass ich mir die Aufzählung ersparen kann. Ausser der menschlichen Stimme kommen vor: Trompeten, Pfeifen, Flöten, Trommeln und Kanonenschüsse zur Verstärkung der Trommel- und Trompetenmusik. Vor allem aber gedenken wir jenes musikalischen Vergleiches des Menschen mit einer Pfeife, der im III. Akte zweimal enthalten ist. Hamlet ist in Unterhaltung mit den beiden Hofherren Rosincrance und Guildensterne, die vom König beauftragt sind, den Prinzen zu erheitern und zugleich auszuforschen. Einer mit einer Flöte tritt auf. Hamlet nimmt die Flöte und bittet Guildensterne, darauf zu spielen. Guildensterne versichert wiederholt, dass er das nicht kann, bis Hamlet ausruft: *„Why looke you now, how unworthy a thing you make of me: you would play upon me; Why do you thinke, that I am easier to bee plaid on, then a Pipe?“* (Ei, seht ihr nun, welch ein unwürdiges Ding ihr aus mir macht! Ihr wollt auf mir spielen ... Ei, denkt ihr, dass ich leichter zu spielen bin, als eine Pfeife?) Und in derselben Scene Hamlet zu Horatio:

Hamlet. *And blest are those,*
Whose Blood and Iudgement are so well co-mingled,
That they are not a Pipe for Fortunes finger,
To sound what stop she please.

Hamlet. Gesegnet die,
In denen Blut und Urtheil sind so gut gemischt,
Dass sie nicht eine Pfeife für Fortuna's Finger sind,
Die Klappe klingen zu lassen, die ihr beliebt.

Und ganz derselbe Vergleich in Bacon's Kapitel vom menschlichen Körper (IV, 2), da wo er beginnt, von der Medicin zu reden: *„Varia ista et subtilis corporis humani compositio et fabrica efficit, ut sit instar organi musici operosi et exquisiti, quod harmonia sua facile excidit.“* (Diese verschiedenartige Zusammensetzung und dieser feine Bau des menschlichen Körpers ist die Ursache, dass, wie bei einem besonders sorgsam und feingebauten Musikinstrumente, leicht ein Verstimmen eintritt.) Auch Hamlet nennt an derselben obigen Stelle die Flöte, die er in der Hand hat *„this little Organe“*; also nicht nur der Gedanke, sondern auch das Wort *„Organum“* — *„Organe“* hier wie dort dasselbe. Der Mensch ein Organ, das schwer zu spielen und leicht verstimmt ist. Deshalb, fährt Bacon fort, haben die Dichter mit Recht die Medicin nnd Musik in Apollo vereinigt, „denn darin besteht hauptsächlich des Arztes Amt, dass er die Lyra des Menschenkörpers so zu stimmen und zu spielen weiss, dass der Zusammenklang am wenigsten

disharmonisch und unsanft ist". *(Atque in eo consistat plane Medici officium, ut sciat humani corporis Lyram ita tendere et pulsare, ut reddatur concentus minime discors, et insuavis.)* Also auch dort wie hier der Arzt, dem der Vergleich vor allem am Herzen liegt.

Nun zu den Sinnen des Geruchs und Geschmackes. Akt III, 1 kommt eine „Salbe" vor, ebendaselbst „Wohlgerüche". Ophelia's Wahnsinn und Tod sind von Blumen umduftet. Tafelfreuden endlich werden in Verbindung mit dem Schlemmerkönig Claudius fast in jedem Akte genannt. Insbesondere hat dieser Mann einen fortwährenden Durst, er möchte immer „auf etwas trinken". Ihm ist ja auch die lange Rede Hamlet's über die Trunksucht gewidmet, die in der Folioausgabe gestrichen, in der früheren Quartausgabe aber in ganzer Länge von 26 Versen vorhanden ist. Wie wir aber sahen, dass der Dichter des „Sturm" solche, die mit einem moralischen Minus behaftet sind, und Säufer zu den Monstra, zu den menschlich-thierischen Zwischenformen zählt, so geschieht das auch im „Hamlet". Der blutdürstige, dem Trunke ergebene, üppige Claudius wird einem bocksbeinigen „Satyr" verglichen. Im Monologe des I. Aktes, da wo Hamlet seinen Vater dem Sonnengotte vergleicht, vergleicht er den Oheim einem Thiermenschen: „*Hiperion to a Satyre!*" Und in demselben Sinne äussert sich der Geist, als er vom Morde berichtet:

Hamlet. *Mine Uncle?*
Ghost. *I that incestuous, that adulterate Beast.*

Hamlet. Mein Onkel?
Geist. Ja, das blutschändrische ehebrecherische Vieh.

Aber nicht nur in diesen Worten, sondern noch oft im Verlaufe der Tragödie hören wir auch das niederste Sinnenvergnügen, das des Gefühls, die Wollust, lebhaft, in den Vordergrund gestellt. Die genaue Einzelaufzählung sei mir erspart. Aber auf zwei wesentliche Stellen sei noch hingewiesen. In Betreff des Claudius kennzeichnet der Geist das sinnliche Vergnügen mit ganz demselben charakteristischen Worte, mit dem es Bacon (IV, 2), nach dem Vorgange des Cornelius Tacitus, thut. Bacon fügt dem Worte „*Voluptaria*" (Vergnügungslehre) den Nebensatz bei: „*quam Tacitus appelat Eruditum luxum*" (die Tacitus aufgeklärten Luxus, Bildungsluxus nennt). Und der Geist im „Hamlet":

Ghost. *Let not the Royall Bed of Denmarke be*
A Couch for Luxury and damned Incest.

Geist. Lasst nicht das königliche Bett von Dänemark
Ein Lager sein für Luxus und verruchte Blutschande.

Dort „*luxus*" — hier „*Luxury*". Beides im Sinne Bacon's und Tacitus'. — Die andere hervorragende Stelle aber ist das Wort, das

warnend Hamlet der Königin in der grossen Scene (Akt III, 4) zum Abschied zuruft:

Hamlet. Good night, but go not to mine Unkles bed,
Assume a Vertue, if you have it not. . . .

Hamlet. Gut' Nacht, geht nicht in meines Onkels Bett,
Erringt die Tugend euch, wenn sie euch fehlt . . .

Der Sohn der eignen Mutter gegenüber als Seelenarzt im Punkte der Wollust!

Zuletzt die „Künste des heiteren Sinnenbetrugs". — Nun, sie stehen ja gerade bei „Hamlet" recht in der Mitte des ganzen Stückes: Das Schauspiel im Schauspiele, die Bühne auf der Bühne, Akt III, 2. Aus dem Munde des Polonius haben wir die lange Aufzählung: „Tragödie, Komödie, Historie, Pastorale oder Schäferspiel, komisches Schäferspiel, historisches Schäferspiel, tragisch-historisches Stück, tragisch-komisch-historisches Schäferspiel" (Akt II, 2). Wir haben die Worte „pantomimisch, den Narren spielen, Spassmacher, Scherz, Scherzen". Wortspiele kommen allenthalben vor, und selbst die Todtengräber *(Clownes)* reissen Witze und geben sich Räthsel auf. Lauter „heitere Künste". Das Auffälligste aber ist, dass die Schauspielkunst nicht nur in dem eingefügten Schauspiele eine Rolle spielt, sondern auch sonst noch in zwei längeren Scenen im Vordergrunde steht. Kurz vor Beginn des Schauspiels (III, 2) giebt Hamlet den Schauspielern eine Anzahl Regeln, die noch jetzt jeder gute Bühnenkünstler beherzigen wird. Am Ende des zweiten Aktes aber deklamirt er aus einer älteren Tragödie vor den Ohren der ihn umgebenden Bühnenkünstler eine Reihe Verse. Wir sehen, Hamlet übt mit gutem Gedächtnisse die Kunst der Deklamation und ist auch theoretisch ein feiner Kenner der Schauspielkunst. Ganz in diesem Sinne empfiehlt Bacon, kurz nach jener Stelle, wo er den Körper des Menschen einem leichtverstimmbaren Musikinstrumente verglichen hat, dem Arzte die Beschäftigung mit Nebendingen, die sein Herz erfreuen. Und so gäbe es denn in der That Aerzte, fährt Bacon fort, die als Dichter, Alterthumsforscher, Kritiker, Redner, Staatsmänner, Theologen noch bedeutender seien als in ihrem eigenen Berufe. So ist denn Hamlet ein guter Schauspieler- und Dichterdilettant (er schreibt die berühmten Verse in Ophelia's Briefe, er dichtet eine Reihe Verse zu dem Stücke hinzu, das vor dem Könige aufgeführt werden soll), ja wohl mehr als das, ein Künstler auf beiden Gebieten, besonders wenn man auch seine Geschicklichkeit in Betracht zieht, vor dem Stiefvater und dem Hofe den Narren zu spielen. Ebenso interessant ist die Hamlet-Bacon-Uebereinstimmung in Betreff der Deklamation des Schauspielers, Akt II, 2. Auf Hamlet's Wunsch deklamirt der erste Schau-

spieler aus einer Tragödie die Stelle, wo Hekuba über den Tod ihres Gemahls, des Königs Priamus, klagt. Der Schauspieler wechselt die Farbe und hat echte Thränen im Auge. Und in dem gleich darauf folgenden langen Schlussmonologe des Aktes klagt sich Hamlet seiner Gefühllosigkeit und Thatlosigkeit an, und jener Schauspieler, er weinte —! —:

And all for nothing?
For Hecuba?
What 's Hecuba to him, or he to Hecuba,
That he should weepe for her?

Und alles das um nichts!
Um Hekuba!
Was ist ihm Hekuba, was ist er ihr,
Dass er um sie sollt' weinen?

Die Parallele dieses Schlussmonologs finden wie am Schlusse vom sechsten Buche der „Vermehrungen der Wissenschaften". Dieses sechste Buch behandelt die Gedankenübertragung und bespricht in seinem letzten Kapitel zwei Anhänge: Kritik und Erziehungslehre. Der Verfasser kommt dabei auch auf ein Erziehungsmittel besonderer Art zu sprechen: „*Atque est res, quae si sit Professoria, infamis est; Verum disciplinaria facta, ex optimis est. Intelligimus autem Actionem Theatralem. Quippe quae memoriam roborat; vocis et pronunciationis tonum atque efficaciam temperat; Vultum et gestum ad decorum componit, Fiduciam non parvam conciliat, denique oculis hominum juvenes assuefacit.*" (Und zwar ist das eine Sache, die handwerksmässig betrieben gemein ist, aber zu einem Lehrmittel erhoben zu den besten zählt. Ich meine nämlich die Schauspielkunst. Sie stärkt das Gedächtniss, sie regelt Ton und Wirkung der Stimme und Aussprache, sie lehrt einen geziemenden Gebrauch von Miene und Bewegung, sie giebt kein kleines Selbstvertrauen und gewöhnt endlich die Jünglinge daran, dass anderer Augen auf ihnen ruhen.) Dann erzählt Bacon eine Episode nach Tacitus. Ein gewisser Vibulenus, früher Schauspieler, diente in den Pannonischen Legionen. Dieser Vibulenus nun hatte eine Meuterei gegen den Präfekten Blaesus angezettelt, ward in's Gefängniss geworfen, von den Kameraden befreit und hielt nun eine Rede an die Truppen, in der er den Präfekten anklagte, seinen Bruder ermordet zu haben. „Antworte, Blaesus, wo hast du seinen Körper hingeworfen?" Die empörten Soldaten wollen dem Präfekten an's Leben, als es herauskommt, dass nichts an der Sache wahr ist, ja, dass Vibulenus überhaupt nie einen Bruder gehabt hat. Er hatte die ganze Sache, wie eine Fabel, auf der Bühne gespielt. *(Ille vero rem totam, tanquam fabulam, in scena peregit.)* Der Satz der Rede aber:

Sed quis fratri meo vitam, quis fratrem mihi reddit?
Aber wer giebt meinem Bruder das Leben, wer meinen Bruder
mir wieder?

ist in seiner Doppelfrage durchaus das Seitenstück zu:

What 's Hecuba to him, or he to Hecuba?
Was ist Hekuba für ihn, oder er für Hekuba?

Auch für den Schauspieler-Soldaten Vibulenus gilt das Wort des Hamlet: „Was ist ihm Hekuba?"

Wir aber haben damit schon das dritte Buch aus den „Vermehrungen der Wissenschaften" kennen gelernt, das im direkten Anschlusse an Shakespeare's Schauspielkunst ausklingt. Am Schlusse des zweiten Buches fanden wir die drei Parabeln „Pan", „Perseus" und „Dionysus" und dann die Schlussworte: „Aber wir verweilen zu lange im Theater." Am Schlusse des vierten Buches fanden wir den Vergleich zwischen Glühwurmlicht und anderen Leuchtstoffen, entsprechend den Schlussworten des Geistes vor seinem Verschwinden im ersten Akte. Am Schlusse des sechsten Buches finden wir in Vibulenus das unverkennbare Seitenstück des „ersten Schauspielers" im „Hamlet".

Nachdem wir so den Zusammenhang der „Tragödie Hamlet" mit der Spiritlehre Bacon's dargethan haben, nachdem wir alle vier Einzeltheile der Wissenschaft vom menschlichen Körper (Medicin, Kosmetik, Athletik, Voluptaria) ausgiebig und ganz im Bacon'schen Sinne im „Hamlet" vertreten gefunden haben, schreiten wir zur näheren Begründung der von uns aufgestellten Behauptung, dass Hamlet der Arzt ist, wie ihn sich Bacon als Ideal-Arzt denkt.

4. Die Mängel der Medicin.

Dass Hamlet im ersten Akte wie ein Naturforscher und Arzt auftritt, haben wir zur Genüge erörtert. Es gilt jetzt, den Beweis zu führen, dass er auch in den übrigen Akten, und zwar stets in Bacon's Sinne, der Arzt ist, der seine Wissenschaft auf Naturforschung gründet, ein parabolisch-gedichtetes Seitenstück zum Verfasser der *„Idea Medicinae Philosophicae"*, zu Severinus Danus.

Boten die drei Geschwisterwissenschaften Kosmetik, Athletik und Vergnügungslehre so viele der Vergleichspunkte zwischen Bacon und „Hamlet", so bietet die vierte, die Medicin, als die vornehmste und umfassendste, auch noch mehr Parallelen als die andern. Sie ist es auch, der Bacon den weitaus grössten Theil seines Kapitels vom Körper des Menschen (Encyklopädie IV, 2) widmet. Den grössten Raum aber wiederum in der Behandlnng der Medicin beansprucht die Wissenschaft

der Zukunft, diejenigen Theile, die der Medicin seiner Zeit fehlen. Und alle diese „Mängel“ *(Desiderata)* finden sich in der Dichtung „Hamlet“ angedeutet.

Die Medicin, sagt Bacon, hat drei Hauptpflichten und demnach drei Unterabtheilungen: Bewahrung der Gesundheit, Heilung von Krankheiten und Verlängerung des Lebens. Dem ersten Theile haften nur kleine Mängel an, Bacon behandelt ihn kurz. Im zweiten Theile fehlt mancherlei:

Aufzeichnungen über die medicinischen Einzelfälle.
(Narrationes Medicinales.)
Vergleichende Anatomie.
Anatomia comparata.)
Vivisection.
(Anatomia Vivorum.)
Behandlung von Krankheiten, die man als unheilbar bezeichnet.
(De curatione morborum habitorum pro insanabilibus.)
Die Lehre von der schönen Todesart, vom leichten Sterben.
(De Euthanasia exteriore.)
Authentische Heilmittel.
(De Medicinis authenticis.)
Die Nachahmung natürlicher Bäder und Heilquellen.
(Imitatio Thermarum naturalium.)
Der Leitfaden des Arztes, nämlich die Natur-Philosophie.
(Filum medicinale.)

Des ersten Mangels wird, wie wir bereits oben sahen, im I. Akte des „Hamlet“ gedacht. Es ist jene Stelle, wo Hamlet ruft: „Meine Schreibtafel! meine Schreibtafel!“ und sich eine Aufzeichnung über das Betragen seines Onkels macht. Man könnte glauben, der Gedanke an das von Hippokrates und Bacon vorgeschlagene Aufzeichnen der medicinischen Einzelfälle läge jenem Hamletgedanken fern, der ja mehr psychologischer und pantomimischer Natur ist als direkt medicinischer. Aber wir haben gesehen, wie alle diese Wissenschaften dem Geiste Bacon's in eine einzige grosse zusammenfliessen, die Wissenschaft vom Menschen. Und wenn wir der Reihe nach alle die ebengenannten übrigen Wissenschafts-Mängel in der Tragödie wiederklingen hören, so werden wir auch die Übereinstimmung jener Gedanken nicht mehr anzweifeln können.

Der zweite Mangel ist das Fehlen einer „Vergleichenden Anatomie“. Wir Modernen denken dabei zunächst an das Vergleichen der Gesammtgestaltung und der einzelnen Körpertheile näher und ferner stehender

Thierarten. Bacon meint damit die Unterschiede der Form an verschiedenen Menschen, also an Individuen derselben Art. Nichts anderes aber ist das, was in der Friedhofscene (Akt V, 1) von Hamlet getrieben wird: Vergleichung mehrerer Menschenschädel, Versuche, zu schliessen, ob der oder jener Schädel einem Politiker, einem Hofmann, einem Juristen, einem lustigen Narren angehört habe.

Ein dritter Mangel ist der der Vivisection. Wir fassen Bacon's Anschauung kurz zusammen. Anatomie am Lebenden ist etwas Unmenschliches. Und doch wieder müssen wir zugeben, dass so viele anatomische Feinheiten, die wir vom medicinischen Standpunkte zur Kenntniss unseres Körpers brauchen, nimmermehr am todten Körper studirt werden können. So dient sie denn auch wieder der Menschlichkeit, und wir können sie nicht entbehren, sollen sie aber auf die Untersuchung lebender Thiere beschränken, die auf die Menschennatur Schlüsse gestatten. — Als Versuchsobjekte mögen wohl zu Bacon's Zeiten besonders Ratten gegolten haben. Wenigstens deutet der Ausruf Hamlets in der 4. Scene des III. Aktes darauf hin: „*How now, a Rat? dead for a Ducate, dead.*" (Wie, was, eine Ratte? todt für einen Dukaten, todt.) Die Situation ist folgende: Hamlet macht auf ihren Wunsch der bestürzten Mutter gleich nach der Wirkung des Schauspiels einen Besuch. Polonius lauscht, mit Wissen der Königin, hinter einer spanischen Wand. Hamlet kommt. Mutter und Sohn begegnen sich mit gegenseitigen Vorwürfen.

Hamlet. *Come, come, and sit you down, you shall not boudge:*
You go not till I set you up a glasse,
Where you may see the inmost part of you?

Hamlet. Kommt, setzt euch nieder, ihr sollt nicht vom Platz!
Ihr geht nicht, bis ich euch 'nen Spiegel zeige,
Wo ihr das Innerste von Euch mögt sehn.

Die älteren Ausgaben haben hier die Worte „*Locks the door*" (Er verschliesst die Thüre). In der Folioausgabe folgt sogleich der Schreckensruf der Mutter:

Queen. *What wilt thou do? thou wilt not murder me?*
Helpe, helpe, hoa.
Polonius. *What hoa, helpe, helpe, helpe.*
Hamlet. *How now, a Rat? dead for a Ducate, dead.*
Polonius. *Oh I am slaine.* *Killes Polonius.*

Königin. Was willst du thun? Du willst mich doch nicht morden?
He, Hilfe, Hilfe!
Polonius. Wie? He, Hilfe, Hilfe!
Hamlet. Wie, was, 'ne Ratte? todt für 'nen Dukaten, todt.
Polonius. O, ich bin erstochen. Er tödtet Polonius.

Der Stich wird durch die Tapete hindurch geführt. — Das von Hamlet bildlich gemeinte Wort: Ich will dir dein Inneres zeigen, wird von der Mutter wörtlich aufgefasst. Hamlet steht im Begriffe, eine geistige Vivisection vorzunehmen. Daher auch in einer früheren Scene die Worte: „Nur reden will ich Dolche, keine brauchen", daher die Worte der Königin: „O Hamlet, sprich nicht mehr! Du kehrst die Augen recht in's Innre mir", daher die Worte der Königin: „Mir dringen diese Wort' in's Ohr wie Dolche", daher endlich die Worte der Königin: „O Hamlet, du hast mein Herz entzwei geschnitten!" Worauf ihr Hamlet, immer noch das Bild der Vivisection fortspinnend, antwortet:

Hamlet. *O throw away the worser part of it,*
And live the purer with the other half.

Hamlet. O wirf hinweg den schlechtern Teil davon,
Leb' um so reiner mit der andern Hälfte.

Wie Hamlet's Vater der Geist, so ist Hamlet's Mutter, parabolisch geredet, der Körper, der schwache gebrechliche Körper, an dem hier der Arzt bildlich seine Vivisection vornimmt. Zum bessern Belege dieser Anschauung dienen uns noch zwei Gedankengleichheiten mit der Wissenschaft Bacon's. In jener Stelle der Encyklopädie über die fehlende Wissenschaft der Anatomie an Lebenden, sagt er, dass vieles, was in todten Körpern verschlossen ist, in Lebenden den Augen viel deutlicher gemacht werden könne *(possint esse conspicui)*. Ganz so hat Hamlet, als die Mutter vermeint, er wolle die Waffe gegen sie gebrauchen, eben davon gesprochen, er wolle der Mutter „innersten Theil" sichtbar machen. Und auch das Zerschneiden des Herzens hat seine Bacon-Parallele. Wo Bacon in seiner „Geschichte des Lebens und Todes" von der Erweichung trocken gewordener Körpertheile spricht, d. h. von ihrer Kräftigung, Verjüngung, beginnt er einen Abschnitt mit der Erzählung von Medea's Art, Pelias wieder jung zu machen. Sie schneidet den Körper des alten Mannes in Stücken und kocht sie dann mit gewissen Kräutern in einem Kessel. Bacon verwirft das Instückeschneiden, aber ein gewisses Aufkochen möchte wohl am Platze sein. Dann fährt er wörtlich fort: *„Attamèn etiam Concisio in Frusta adhibenda aliquatenùs videtur, non Ferro, sed Judicio!"* (Und doch kann auch in gewisser Beziehung das Instückeschneiden angewandt werden, nicht mit Eisen, sondern mit dem Urtheile!) — Nicht mit Eisen, sondern mit dem Urtheile schneidet Hamlet das Herz der Mutter entzwei und lässt dann gleich darauf die genauen Rathschläge folgen, wie sie sich zu verbessern und zu verjüngen habe. Dass der Gedankengang des Dramas der parabolisirter Vivisection ist, dafür zeugt dann auch der Ausruf „eine

Ratte“. Hamlet verkündet der Mutter, er wolle sie moralisch viviseciren. Die Mutter glaubt, sie soll ermordet werden. In dem Augenblicke wendet sich Hamlet, wie es Bacon in seiner Wissenschaft empfiehlt, vom Menschen ab und spiesst — eine Ratte. Zu dem ist der Vergleich in Übereinstimmung mit Hamlet's Antwort auf des Königs Frage im Schauspiel:

King. *What do you call the Play?*
Hamlet. *The Mouse-trap: Marry how? Tropically:*

König. Wie nennt ihr das Stück?
Hamlet. Die Mausefalle! Und wie das? Bildlich!

So will Hamlet mit dem Schauspiel Mäuse fangen, und da er glaubt, hinter der Tapete lausche der König mit seinen halbthierischen Gelüsten selbst, meint er die Ratte in seiner Gewalt zu haben.

Über den nächsten Mangel, die Behandlung von Krankheiten, die als unheilbar bezeichnet werden, äussert sich Bacon, dass es zu seiner Beseitigung hervorragender und grossherziger Ärzte bedürfe. Hamlet ist im Begriffe, seine Mutter von einem schwerheilbaren Übel zu befreien. Und nehmen wir einige bald darauf folgende Sätze aus Bacon hinzu, so haben wir eine Erläuterung wissenschaftlicher Art zum Schlusse der grossen Scene zwischen Mutter und Sohn. Eine Medicin, sagt Bacon, kann nicht plötzlich nach einmaligem Gebrauche wirken. So kann auch eine einmal, selbst eine mehrmals gesprochene Rede nicht hinreichen, jemals von einem Laster zu befreien, dem jemand von Natur aus unterworfen ist. „*Verum quae in Natura eximie possunt et pollent, sunt ordo, prosecutio, series, vicissitudo artificiosa*“ (Was aber in der Natur am stärksten und mächtigsten ist, sind Ordnung, Ausdauer, richtige Aufeinanderfolge und weiser Wechsel). Gleich an jenes Wort Hamlet's: „Leb' um so reiner mit der andern Hälfte“ schliessen sich die Verse:

Hamlet. *Good night, but go not to mine Unkles bed,*
Assume a Vertue, if you have it not, refraine to night,
And that shall lend a kind of easinesse
To the next abstinence . . .

Die älteren Quartausgaben zeigen dann auch noch folgende, in der Folioausgabe gestrichene Worte:

. . . the next more easy;
For use almost can change the stamp of nature . . .

Hamlet. Gut' Nacht! Doch meide meines Onkels Bett,
Erring' 'ne Tugend, wenn du sie nicht hast.
Enthalt' dich diese Nacht,
Und das wird eine Art von Leichtigkeit
Der folgenden Enthaltung leihn, die nächste
Wird dann noch leichter, denn die Übung kann
Fast das Gepräge der Natur verändern . . .

Die Gedanken sind wieder völlig gleichlaufend. Auch Bacon spricht zugleich von der Heilung des Leibes und der Seele, der Krankheit und des Lasters, auch er empfiehlt regelrechte Wiederholung und Ausdauer, auch er spricht von der mächtigen Wirkung des rechten Gebrauchs auf die Natur.

Ein weiterer Mangel ist die Lehre von den schönen Todesarten, vom leichten Sterben *(Euthanasia)*. Bacon erzählt von dem schönen, leichten Tode des Antoninus Pius, der wie von einem „süssen und tiefen Traume" hinweggerafft worden sei. Eben so sanft und schmerzlos war Hamlet's Vater im Blumengarten beim Nachmittagsschlafe durch Einträpfeln eines blitzschnell wirkenden Giftes gestorben. Bacon unterscheidet aber zwischen der Euthanasie, *„quae animae praeparationem respicit"* (die die Vorbereitung der Seele betrifft) und der *„Euthanasia exterior"*, dem schmerzlosen äusseren Tode. Ganz ebenso unterscheidet Hamlet. Hamlet's Vater starb schnell, aber ohne Vorbereitung der Seele, also mit äusserer, aber ohne innere Euthanasie. Als Hamlet aber im Begriffe ist, den am Betpulte knienden Oheim niederzustechen, hält er ein. Es erscheint ihm keine Rache, den mörderischen König mit so wohlvorbereiteter Seele auf den Weg zu schicken. Inmitten seiner Sündenlust soll er sterben.

Hamlet. When he is drunk asleepe: or in his Rage . . .

Hamlet. Wenn er im Rausche schläft, oder in der Wuth . . .

in der Wollust, beim Spiel, beim Fluchen — dann will er ihn niederstossen.

So haben wir denn gesehen, wie fünf Hauptmängel der Medicin im „Hamlet" zum Ausdruck gebracht werden. Dem letzten und vornehmsten treten wir jetzt näher. *„Desideratur nimirum Philosophia naturalis vera et activa, cui Medicinae Scientia inaedificetur."* (Es ist nämlich eine Natur-Philosophie wünschenswerth, auf die die medicinische Wissenschaft sich aufbauen muss.) Natur-Philosophie aber, und zwar durchweg solche in Bacon'schem Sinne, finden wir auf jeder Hamlet-Seite, wir möchten sagen: in jedem Hamlet-Verse. Die Reden aller Figuren des Stückes sind von Bacon'scher Natur-Philosophie erfüllt, am meisten die der Hauptfigur, Hamlet's. Zählten schon die Spirit-Scenen fast durchaus in's

Reich der Naturwissenschaft, wie sie „Encyklopädie" und „Geschichte des Lebens und Todes" lehren, waren viele von den medicinischen Einzelwissenschaften auf's Innigste mit der Naturwissenschaft verknüpft, so werden wir jetzt an einer Reihe hervorragender Beispiele sehen, wie alle Zweige der Naturforschung Bacon's im „Hamlet" wiederklingen, stets in freundlicher Harmonie mit den Dichtergedanken, niemals — nicht in einem einzigen Falle — im Widerspruch.

Wir folgen in dieser Aufzählung dem Laufe des Dramas.

Akt I, 1. *Barnardo.* *Last night of all,*
When yond same Starre that's Westward from the Pole
Had made his course t' illume that part of Heaven
Where now it burnes . . .

Barnardo. Vergangne Nacht,
Als dort der Stern, der westwärts ist vom Pol,
In seinem Lauf den Himmelstheil erhellte,
Wo jetzt er brennt . . .

Sieben naturwissenschaftlich gefärbte Worte in diesen wenigen Zeilen. Wir haben eine astronomische Zeitbestimmung vor uns, das wissenschaftlich Bedeutungsvollste aber liegt in dem Zeitworte „brennen". Auch in Bacon's „Theorie des Himmels" *(Thema Coeli)* lesen wir: „Meine Theorie sagt, dass die Sterne wirkliche Flammen sind" *(sidera veras flammas esse)*.

Akt I, 1. *Horatio.* *As, stars with trains of fire, and dews of blood,*
Disasters in the sun; and the moist star,
Upon whose influence Neptune's empire stands,
Was sick almost to doomsday with eclipse.

Horatio. Auch feuerschweif'ge Sterne sah man, Blutthau
Und Sonnenflecken; und der feuchte Stern,
Dess Macht das Reich Neptuns beherrscht, war krank
Fast wie beim Weltgerichte an Verfinstrung).

Kometen, Sonnenflecken, Mondfinsterniss und Einwirkung der Mondeskraft auf das Meer und seine Ebbe und Fluth, dazu noch der medicinische Vergleich der Verfinsterung mit einem Kranksein — alles das in vier Zeilen gedrängt und mit Bacon's Anschauungen in der „Theorie des Himmels" und in dem Aufsatze „Über Ebbe und Fluth" *(De Fluxu et Refluxu Maris)* übereinstimmend.

Ihres mannigfachen naturwissenschaftlichen Inhalts wegen seien folgende drei Stellen hierhergesetzt:

Akt I, 3. *Laertes.* *The Canker Galls, the Infants of the Spring*
Too oft before the buttons be disclos'd,
And in the Morne and liquid dew of Youth,
Contagious blastments are most imminent.

Laertes. Der Raupenfrass benagt des Frühlings Kinder,
Zu oft noch eh' die Knospen sich erschlossen;
Und in dem frischen Morgenthau der Jugend
Ist Hauch der Ansteckungen höchst bedrohlich.

Akt I, 3. *Polonius.* *I, Springes to catch Woodcocks. I doe know*
When the Bloud burnes, how Prodigall the Soule
Gives the tongue vowes: these blazes, Daughter,
Giving more light then heate; extinct in both,
Even in their promise, as it is a making;
You must not take for fire.

Polonius. Ja, Sprenkel für den Schnepfenfang. Ich weiss,
Wenn's Blut brennt, wie verschwenderisch die Seele
Der Zunge Schwüre leiht; die Flammen, Tochter,
Mehr Licht als Hitze gebend, — schon verloschen
In dem Versprechen, während 's noch in Arbeit, —
Musst nicht für Feuer nehmen.

Akt I, 4. *Hamlet.* *Since nature cannot choose his origin.*

Hamlet. Natur kann ihren Ursprung ja nicht wählen.

Akt I, 5 spricht der Geist zu Hamlet:

Ghost. *I could a Tale unfold, whose lightest word*
Would harrow up thy soule, freeze thy young blood,
Make thy two eyes like Starres, start from their Spheres,
Thy knotty and combined locks to part,
And each particular haire to stand an end,
Like Quilles upon the fretfull Porpentine:

Geist. Ich könnte Dinge dir erzählen, dass
Das kleinste Wort die Seele dir aufrisse,
Dein junges Blut erstarrte, deine Augen,
Zwei Sternen gleich, aus ihren Sphären schössen,
Dass deine krausen Locken dir sich trennten,
Und jedes Haar dir einzeln stünd' zu Berge,
Wie Stacheln auf dem zorn'gen Stachelschwein.

Diese genaue Schilderung höchster geistiger Aufregung entspricht dem, was wir oben bei Betrachtung der dritten Regel aus der „Geschichte des Lebens und Todes" über die Eigenschaften des Geistes

kennen gelernt haben. Wenn der Spirit das Bestreben hat zu entfliehen und doch gänzlich fest zurückgehalten wird, so zwingt er die festeren Theile, neue Formen anzunehmen. Die Augen treten durch das Schwellen des Geistes aus ihren Höhlen, das Lockengewirr trennt sich, die Haare nehmen neue Formen an, sie stehen einzeln in die Höhe, und das „zornige Stachelschwein", das modernen Zuhörern fast ein Lächeln ablocken möchte, ist in der That das drastischste Bild für innere Erregung im Sinne Bacon's. Denn genau dem entsprechend lesen wir in Bacon's „Geschichte des Dichten und Dünnen" (*Historia Densi et Rari*): „*complura animalia per ferociam erigunt cristas, et pilos, et plumas: quod fit ex contractione cutis per tumorem spirituum*" (viele Thiere richten in Erregung die Kämme, die Haare, die Federn in die Höhe: was von der Zusammziehung der Haut durch das Schwellen der Geister herrührt). Truthähne, so sagt der nächste Satz, schwellen im Zorne (*irati*) ganz bedeutend und erheben ihre Federn gleich einer Mähne.

Das Gift, dessen Wirkung so lebhaft geschildert wird, das „so schnell wie Quecksilber durch die natürlichen Thore und Alleen des Körpers läuft" (*That swift as Quick-silver, it courses through The naturall Gates and Allies of the Body*), wird vom Dichter „*Hebenon*" (Bilsenkraut) bezeichnet. Dasselbe Bilsenkraut (lateinisch: *Hyoscyamus*) wird in der „Geschichte des Lebens und Todes" unter den Opiaten und Narcotica genannt.

Auch der chirurgische Vergleich am Ende des ersten Aktes findet in Bacon's Schriften ein vollkommenes Spiegelbild.

Akt I, 5. *Hamlet. The time is out of ioynt: Oh cursed spight,*
That ever I was borne to set it right.

Hamlet. Aus dem Gelenke ist die Zeit! verfluchte Tücke,
Dass ich geboren ward, sie einzurichten.

Bereits mit einundzwanzig Jahren hatte Francis Bacon eine kurze Denkschrift geschrieben (gedruckt wurde sie erst 150 Jahre später). Der Herzog Franz von Anjou und Brabant, heisst es darin, wäre wohl der Mann, „den kranken Zustand der Welt" (*the diseased estate of the world*) zu verbessern. Dann steht zu lesen: „Wahrlich, wir sehen in den meisten Ländern der Christenheit einen so ungesunden und wankenden Zustand, dass er die Hilfe einer grossen Persönlichkeit erwünscht, die zerrissenen und verrenkten Stücke wieder zusammzusetzen und einzurichten." (*We do plainly see in the most countries of Christendom so unsound and shaken an estate, as desireth the help of some great person, to set together and join again this pieces asunder and out of joint.*) Die Zustände sind beiderseits als krank, ungesund bezeichnet,

hier, wie auch im „Hamlet“, ist von der Hilfe einer Person die Rede, hier wie dort ist der medicinische Vergleich durch das charakteristische *„out of joint“* (aus dem Gelenke) zur Vollständigkeit gleich durchgeführt.

Als im zweiten Akte der König die beiden Hofherren Rosincrance und Guildensterne beauftragt, Hamlet zu erheitern, hat auch dies Gespräch wieder medicinische Färbung: Der König spricht von *„Hamlets transformation“*, er sucht nach einem „Heilmittel“ *(remedie)*, und die Hofleute verabschieden sich mit dem Wunsche, der Himmel möge ihre „Gegenwart und ihre Behandlungsweise vergnüglich und hilfreich“ machen *(practises — helpfull)*.

Bezeichnend ist es, dass auch von einer Person, deren nur zweimal gesprächsweise gedacht wird, genau der Gesundheitszustand festgestellt wird, und zwar an beiden Stellen. Der alte König von Norwegen wird Akt II, 2 mit den Worten „Krankheit“, „Alter“, „Impotenz“ *(Sicknesse, Age, Impotence)* in Verbindung gebracht; während wir bereits Akt I, 2 hörten, dass er „impotent“ und „bettlägerig“ *(Impotent and Bedrid)* sei — beide Eigenschaftsworte in der Folioausgabe gross gedruckt.

Wir betrachten die Verse in Hamlet's Briefe an Ophelia:

Akt II, 2.

Doubt thou, the Starres are fire,
Doubt, that the Sunne doth move:
Doubt Truth to be a Lier,
But never Doubt, I love.

Zweifle, dass die Sterne Feuer sind,
Zweifle, dass die Sonne sich bewegt,
Zweifle Wahrheit an als Lügnerin,
Aber nimmer zweifle, dass ich liebe.

Die erste Zeile sagt, entsprechend den obenerörterten Bacon-Shakespeare-Stellen, dass die Sterne Feuer sind. Die zweite Zeile sagt, dass die Sonne sich bewegt — nämlich um die Erde! Das könnte uns stutzig machen. Aber in seiner Wissenschaft hat Bacon die Theorie des Copernicus gleichfalls noch nicht als vollgiltig anerkannt. Als Dreissigjähriger verspottet er in seinem „Lob der Wissenschaft“; „diese neuen Karrenmänner, die die Erde herumtreiben“ *(these new carmen which drive the earth about)*. Und in dem Essay: *„Of Wisdom for a Man's Self“* (Von der Weisheit über des Menschen Ich) spricht er von der Erde: *„for that only stands fast upon his own centre“* (denn nur sie allein steht fest auf ihrem eigenen Mittelpunkte). — Also Hamlet und Bacon die Gleichen, auch in ihren wissenschaftlichen Irrthümern.

Die Unterschrift des Briefes lautet: „Dein, solange diese Maschine ihm gehört, Hamlet.“ *(Thine, whilst this Machine is to hime.)* Der

Körper des Menschen einer Maschine verglichen, anderthalb Jahrhunderte ehe De Lamettrie sein Hauptwerk „*L'homme machine*" (Der Mensch eine Maschine) erscheinen liess.

Dieselbe Scene bietet uns gesprächsweise die letzte Bewegungsform des Spirits, die Erzeugung neuer Organismen, wovon in der Erklärung der dritten Regel der „Geschichte des Lebens und Todes" die Rede ist. Wenn sich der Geist bewegt und doch dabei festgehalten wird, nehmen die festeren Bestandtheile neue Formen an (siehe oben Veränderung der Gestalt der Augen, der Haare, Schwellen der Kämme, Federn, Stachelschweinborsten), ja erzeugen sogar neues Leben. Diese Schöpfung ohne Ei und Saamen, durch blosse, von der Wärme erzeugte Bewegung der Geister, diese „*Generatio aequivoca*", ein Irrthum der damaligen Wissenschaft, spricht aus den Worten Hamlets:

Akt II, 2. *Hamlet. For if the Sun breed Magots in a dead dogge . . .*

Hamlet. Denn wenn die Sonne Maden erzeugt in einem todten Hunde . . .

Und gleich darauf zu Polonius:

Hamlet. Have you a daughter? — Let her not walke i' th' Sunne: Conception is a blessing, but not as your daughter may conceive.

Hamlet. Habt Ihr eine Tochter? — Lasst sie nicht in die Sonne gehen! Empfängniss ist ein Segen, aber nicht wie Eure Tochter empfangen könnte.

Das ist erst die Zeugung neuer Lebewesen durch Fäulniss und Wärme, dann der in verstellter Tollheit gemachte Versuch, diese Zeugung durch Sonnenwärme allein auch auf das höchste Lebewesen, den Menschen, auszudehnen.

Um derlei in einem Drama sagen zu können, brauchte der Dichter allerdings eine Figur, die toll ist oder wenigstens den Tollen spielt. Und so finden wir denn, wie so oft im Munde der Narren Shakespeare's, so hier unter der Form des Wahnsinns oder aus dem Munde des halbkindischen Polonius die höchste Weisheit. Dass diese Anschauung die richtige ist, davon giebt Polonius selbst gleich darauf beredtes Zeugniss. Ich setze diese Worte in der eigenthümlichen, zwischen Prosa und Vers schwankenden Form her, die sie in der Folioausgabe von 1623 haben:

Polonius. How pregnant (sometimes) his Replies are?
A happinesse,
That often Madnesse hits on,
Which Reason and Sanitie could not
So prosperously be deliver'd of.

Polonius. Wie treffend — manchmal — seine Antworten sind!
Ein Glück,
Dass Tollheit oft das trifft,
Was Vernunft und Gesundheit
Nicht so gut gelingen könnte.

Und in demselben Sinne:

Polonius. Though this be madnesse,
Yet there is Method in 't.

Polonius. Ist dies gleich Tollheit, hat es doch Methode.

In der That, es hat, wie jeder Vers und jedes Wort im „Hamlet", die ganze Methode der höchsten Wissenschaft jenes Zeitalters. Denn jeder Schritt weiter im Drama bedeutet auch einen Schritt weiter in der parabolisch-gedichteten Wissenschaft im Sinne Francis Bacon's.

Akt II, 2 begrüsst Hamlet die Hofherren Rosincrance und Guildensterne:

Hamlet. What have you my good friends, deserved at the hands of Fortune, that she sends you to Prison hither?

Guildensterne. Prison, my Lord?

Hamlet. Denmark 's a Prison.

Rosincrance. Then is the World one.

Hamlet. A goodly one, in which there are many Confines, Wards, and Dungeons; Denmarke being one o' th' worst.

Rosincrance. We think not so my Lord.

Hamlet. Why then 'tis none for you; for there is nothing either good or bad, but thinking makes it so: to me it is a prison.

Rosincrance. Why then your Ambition makes it one: 'tis too narrow for your minde.

Hamlet. O God, I could be bounded in a nutshell, and count my selfe a King of infinite space;

Hamlet. Wie habt ihr es, meine guten Freunde, in den Händen Fortuna's verdient, dass sie euch hierher in's Gefängniss schickt?

Guildensterne. Gefängniss, mein Prinz?

Hamlet. Den-Mark ist ein Gefängniss.

Rosincrance. Dann ist die Welt eins.

Hamlet. Ein stattliches, worin es viele Grenzen, Wachten und Kerker giebt! Den-Mark ist einer der schlimmsten.

Rosincrance. Wir denken nicht so, mein Prinz.

Hamlet. Nun, so ist es keiner für euch! denn nichts ist gut oder schlecht, nur das Denken macht es dazu. Für mich ist es ein Gefängniss.

Rosincrance. Nun, dann macht es euer Ehrgeiz dazu; es ist zu eng für euren Geist.

Hamlet. O Gott, ich könnte in eine Nussschale eingeschlossen sein und mich für einen König des unendlichen Raumes halten!

Das Wort „*Denmarke*" kommt in der Tragödie etwa zwanzig Mal vor. An der einen, auch von mir markirten Stelle aber ist es in der Folioausgabe durch schiefe Lettern (*Cursive, Italics*) hervorgehoben. Und gerade diese Stelle ist es, die die parabolische Erklärung des Wortes giebt. „*Denmarke*" bedeutet nämlich im Englischen nicht nur das Land Dänemark (die Mark der Dänen), sondern, da „*den*" Höhle heisst, auch die „Höhlen-Mark". Die Höhle aber, die Hamlet hier im Sinne hat, spielt in Bacon's Philosophie eine bedeutende Rolle. Aphorismus XLII. im ersten Buche des „Neuen Organon" nennt unter den Hauptirrthümern, denen die Menschheit unterworfen ist, „die Götzenbilder der Höhle": „*Idola Specus sunt Idola hominis individui. Habet enim unusquisque (praeter aberrationes Naturae humanae in genere) Specum sive cavernam quandam individuam, quae lumen Naturae frangit et corrumpit*" (Die Götzenbilder der Höhle sind die Götzenbilder des Einzelmenschen. Denn jeder hat (ausser den Irrthümern, die der menschlichen Natur allgemein sind) eine Grotte oder Höhle, gleichsam individuell, die das Licht der Natur bricht und verdirbt.) Die Worte: „*Specum sive cavernam*" (eine Grotte oder Höhle) giebt die englische Übertragung wieder durch „*a cave or den*". Noch deutlicher führt Bacon das Bild Buch V, Kapitel 4 seiner Encyklopädie „Über die Vermehrungen der Wissenschaften" aus. Auch hier spricht er von den „Götzenbildern der Höhle". Er knüpft an das bekannte Sinnbild Plato's an und sagt: wenn ein Kind bis zu seinem Reifealter in einer unterirdischen Höhle erzogen wird und kommt dann plötzlich an die Oberfläche und in's Tageslicht, so werden unvermeidlich eine Menge sonderbarer und irrthümlicher Anschauungen in seinem Geiste auftauchen. Dann heisst es bei Bacon wörtlich: „Nun leben wir zwar unter dem Antlitz des Himmels, aber die Geister sind in den Höhlen unserer Körper verborgen" (*Nos vero scilicet sub aspectu coeli degimus, interea tamen animi in cavernis corporum nostrorum conduntur*). Also der Körper die Höhle des Geistes!

In diesem Sinne vergleicht Julia, als sie erfährt, dass Romeo ihren Vetter Tybalt erstochen hat, den Körper ihres Geliebten mit einer schönen „Höhle", in der eine hässliche Seele, ein „Drache", wohnt:

Romeo and Juliet, III, 2:

Nurse. O Serpent heart, hid with a flowring face.
Juliet. Did ever Dragon keepe so faire a Cave?

Romeo und Julia, III, 2:

Amme. O Schlangenherz mit einem Blumenantlitz!
Julia. Wohnt' je ein Drache in so schöner Höhle?

„*Cave*“ (Höhle) als Bild für Körper. Und im gleichen Sinne verwendet Hamlet das Wort „*den*“ (Höhle), wenn er es, als Arzt, mit dem Worte „*Marke*“ (Mark) verbindet und ein Gefängniss *(Prison)*, einen Kerker *(dungeon)* nennt. Denkt er sich doch gleich darauf seinen Geist in eine „Nussschale“ eingeschlossen. Wie aber dann diese Nussschale der Körper, die äussere Hülle seines Geistes wäre, so ist auch „*Denmarke*“, die Höhlenmark, der Körper seines Geistes. So spiegelt Hamlet ganz die Gedanken Plato's, aber noch genauer die Gedanken Bacon's wieder. Die beiden Hofherren mögen denken, Hamlet spreche vom Königreiche „*Denmarke*“; der Prinz lässt sie bei diesem Glauben und philosophirt ruhig weiter.

In diesem Sinne ist denn auch das Wort „*Denmarke*“ aufzufassen, wenn es heisst:

Akt 1, 4. *Something is rotten in the State of Denmarke.*
Etwas ist eitrig in dem Staate Denmark.

und Hamlet soll als Arzt den Schaden des Körpers heilen.

In diesem Sinne können wir uns unter „*Denmarke*“ immer den menschlichen Körper denken, wenn es heisst: „*voyce of Denmarke*“ (Stimme D.'s), „*the whole eare of Denmarke*“ (das ganze Ohr D.'s), „*Denmark's health*“ (D.'s Gesundheit), „*Denmarke drinkes*“ (D. trinkt), „*And let thine eye looke like a Friend on Denmarke*“ (Und lass dein Aug' schaun wie 'nen Freund auf Denmark) — eine Bitte, die sich vortrefflich zu Hamlet, dem Arzte, schickt, wenn wir „*Denmarke*“ mit Körper übersetzen, um so mehr als die Worte aus dem Munde der Königin Gertrude kommen, der Repräsentantin des gebrechlichen Menschenkörpers.

Und so finden wir das Wort „*Denmarke*“ fast immer personificirt. Damit haben wir aber auch Aufschluss über den Titel des Stückes. Wir wissen jetzt, weshalb die Tragödie nicht einfach „Hamlet“ heisst oder „Prinz Hamlet“, sondern „*The Tragedie of Hamlet, Prince of Denmarke*“. Es ist „die Trägödie Hamlets, des Fürsten der Den-Mark“, die Tragödie Hamlets, des Arztes, des „Fürsten vom menschlichen Körper“ — alles in bester Übereinstimmung mit der oben erörterten Parabolisirung das dänischen Arztes „*Severinus Danus*“ durch den „schwermüthigen Dänenprinzen“.

Auch zu den Worten „nichts ist gut oder schlecht“ finden wir bei Bacon einen ausführlichen Kommentar in den Aphorismen „*Of the*

Coulers of Good and Evill" (Von den Farben des Guten und Bösen), die 1597 in einem Bändchen mit den ersten „*Essays*" erschienen.

„Nur das Denken macht es dazu. Für mich ist es ein Gefängniss", heisst es dann im „Hamlet" weiter. Und in einem „Maskenspiele", das Bacon Ende des 16. Jahrhunderts anonym für ein Hoffest des Grafen Essex schrieb (jetzt in Spedding's Ausgabe), lesen wir: „*There is no prison to the prison of thoughts*" (Kein Gefängniss ist so stark wie das Gefängniss der Gedanken). Und wie trefflich passen die Worte: „es ist zu eng für euern Geist" auf das Gefängniss der Gedanken, das Gefängniss des Geistes, den Körper der Menschen!

Die bald darauf folgende Rede Hamlets über seinen Missmuth und über die Herrlichkeit und Nichtigkeit des Menschenthums bietet eine ganze Reihe von Bacon-Vergleichen. Ich will daraus nur einen hervorheben: „Was für ein Stück Arbeit ist ein Mensch!" (*What a piece of worke is a man!*) — „die Schönheit der Welt!" (*the beauty of the world!*) Und Bacon in der Parabel „*Pan*": „*Deliciae enim Mundi, Animae viventium sunt*" (Die Seelen der Lebenden sind die Wonne der Welt). Und Hamlets Schwermuth verneint die Freude mit demselben Worte, das Bacon im Lateinischen verwendet hat: „*Man delights not me*" (Der Mensch erfreut mich nicht) — *deliciae* — *delight.*

An diesem Punkte geht das Gespräch auf die nahenden Schauspieler über. „*Rosincrance. If you deligth not in Man, what Lenton entertainment the Players shall receive from you!*" (Wenn ihr euch nicht am Menschen erfreut, welch karge Aufnahme werden dann die Schauspieler bei euch finden!) Man sieht, wie bei Bacon die Schauspielkunst zur Anthropologie gezählt wird, so taucht sie auch in „Hamlet" zum ersten Male in direkter Verbindung mit der Philosophie über den Menschen auf.

Des Auftritts mit den Schauspielern urd der Deklamation Hamlet's haben wir schon früher gedacht. Den Schluss des zweiten Aktes bildet der lange Monolog mit dem bekannten Worte: „Um Hekuba!" Um auch die naturphilosophisch-medicinische Tonart dieses Selbstgesprächs darzuthun, will ich hier nur aufzählen, was neben Worten wie „*voice, function, life, spirit*" (Stimme, Funktion, Leben, Geist) allein für eine Menge Namen von menschlichen Körpertheilen darin vorkommen: „*visage, eyes, ear, pate, beard, face, nose, throat, lungs, liver, gall, heart, brain, tongue, organ*" (Gesicht, Augen, Ohr, Hirnschale, Bart, Antlitz, Nase, Hals, Lungen, Leber, Galle, Herz, Gehirn, Zunge, Organ).

Wie gern Bacon über eine Sprache ohne Worte nachdenkt, wissen wir schon. Ganz so Hamlet, gegen Schluss des Monologs, als er den Plan fasst, seinen Onkel durch Vorführung eines Schauspiels mit ähnlichem Mordvorfalle zu prüfen:

For Murther, though it have no tongue, will speake
With most myraculous Organ.

Denn Mord, hat er gleich keine Stimme, spricht
Mit wunderbarlichem Organ.

In dem Gespräche mit Ophelia hören wir aus Hamlets Munde, Akt III, 2: „*Hamlet. For vertue cannot so innocculate our old stocke, but we shall rellish of it.*“ (Hamlet. Denn Tugend kann unsern alten Stamm nicht so inoculiren, dass wir nicht noch darnach schmeckten.) Wie viel Bacon über das Pfropfen (Inoculiren) nachgedacht hat und welch grosse Rolle diese Kunstfertigkeit in seiner Naturwissenschaft spielt, werden wir bei Betrachtung der Lustpiele eingehend sehen. In derselben Scene:

Akt III, 2. *King.* *How fares our Cosin Hamlet?*
Hamlet. *Excellent Ifaith, of the Camelions dish: I eate the Ayre promise-cramm'd, you cannot feed Capons so.*

König. Wie lebt mein Vetter Hamlet?
Hamlet. Vortrefflich, meiner Treu, von des Chamäleons Tisch! Ich esse die Luft mit Versprechungen gestopft, ihr könnt Kapaunen nicht besser mästen.

Dass aber das Chamäleon sich von der Luft nährt, ist keine blosse Ausgeburt eines Dichterhirns, sondern die wissenschaftliche Anschauung der Zeit. Denn Bacon § 360 seiner Naturgeschichte „Wald der Wälder“ schreibt vom Chamäleon: „*He feedeth not only upon air (though that be his principal sustenance)*“ — (es nährt sich nicht nur von Luft — obgleich das seine Hauptnahrung ist).

Die Vorbereitungen zum Schauspiele werden getroffen. Die Mutter ruft Hamlet in ihre Nähe,

Hamlet. *No good Mother, here's Mettle more attractive.*

Hamlet. Nein, gute Mutter, hier ist Stoff, der mehr anzieht.

hier ist ein stärkerer Magnet, und er legt sich zu Ophelia's Füssen nieder.

Auch das nun folgende Schauspiel auf der Bühne, die Ermorduug des Gonzago, hat durchweg naturwissenschaftliches Gepräge. Das Königspaar berechnet seine dreissigjährige Ehe nach „Reisen von Sonne und Mond“. „Dreissig Mal ist Phoebus' Wagen um das Erdenrund gerollt“, „dreissig Dutzend Monde sind erschienen mit erborgtem Glanze“ (reflektirtem Sonnenlichte). Der König nennt sich sterbenskrank und giebt das mit den Worten kund:

King. *My operant Powers my Functions leave to do!*

König. Meine wirkenden Kräfte hören auf, ihre Funktionen zu thun!

Ganz im Sinne dieses *„operant“* sind in der „Geschichte des Lebens und Todes“ nicht weniger als neun Abschnitte mit Überschriften versehen, die mit den Worten beginnen: *„Operatio super . . .“* (Einwirkung auf . . .“, nämlich auf Geist, Blut, Säfte, Eingeweide, Nahrung, wodurch die Stärke der Funktionen *(Functionum Robur)* vergrössert und die Verlängerung des Lebens *(Prolongatio Vitae)* erstrebt werden soll. Hier also *„Operatio“*, *„Functiones“* und *„Robur“*, dort *„operant“*, *„Functions“* und *„Powers“*, beidemal in inniger Beziehung zur Lebensdauer des Menschen.

Die grosse Scene (III, 4) zwischen Mutter und Sohn, die mit einer Vivisection zu beginnen scheint und mit einer moralischen Seelenkur endigt, haben wir oben schon betrachtet. Auch noch durch viele Einzelheiten ist sie mit Medicin und Naturwissenschaft verknüpft.

Hamlet zeigt auf die an der Wand hängenden Bilder der beiden Könige und fragt die Mutter, wie es möglich sei, dass sie nach einem so gottähnlichen Manne einen so thierähnlichen lieben könne.

Hamlet. *Eyes without feeling, feeling without sight,*
Ears without hands or eyes, smelling sans all,
Or but a sickly part of one true sense
Could not so mope.

Hamlet. Augen ohne Fühlen, Gefühl ohne Gesicht,
Ohren ohne Hände oder Augen, Geruch ohne alles,
Oder nur ein krankes Stückchen eines wahren Sinnes
Könnte nicht so blöde machen.

Also ganz wie in Bacon's Philosophie das Nachgrübeln über ein mehr oder weniger der Sinne. Hamlet erwägt die Kraft eines Bruchtheils von einem einzigen unserer fünf Sinne.

Der Geist erscheint im Zimmer, sichtbar und hörbar für Hamlet, unwahrnehmbar für die Mutter.

Queene. *Alas, how is't with you?*
— — — — — — — — — — —
Forth at your eyes, your spirits wildely peepe,
And as the sleeping Soldiers in th' Alarme,
Your bedded haire, like life in excrements,
Start up, and stand an end.

Königin. Ach, wie ist denn dir?
— — — — — — — — — — —
Wild sprühn aus deinen Augen deine Geister
Und, wie schlafende Soldaten beim Waffenlärm,
Sträubt sich dein liegend Haar, dem Leben gleich in Excrementen,
Und steht zu Berg.

Es ist dies in naturphilosophischer Beziehung die Ergänzung zu jener Wirkung der Furcht und des Schreckens, die wir Akt I, 5 kennen gelernt haben. Dort sagt der Geist des Vaters: „Deine Augen würden aus ihren Sphären schiessen, und jedes einzelne Haar in die Höhe stehen, wie Stacheln auf dem zorn'gen Stachelschwein", hier die Mutter: „Wild sprühn aus deinen Augen deine Geister", und dein Haar richtet sich empor, dem „Leben gleich in Excrementen". Und wir finden die Erklärung hier wie dort in der Erläuterung zu der dritten Regel am Ende der „Geschichte des Lebens und Todes". Der Geist des seelisch Erregten sucht zu entfliehen (hier besonders durch Augen und Haare), wird aber festgehalten und erzeugt neue Organisationsformen oder gar neues Leben, denn Würmer werden, laut Bacon, durch die Bewegung des Spirits aus faulenden Stoffen geboren.

Akt IV, 3 fragt der König nach Polonius. Er ist beim Abendessen, antwortet Hamlet. Nicht wo er isst, sondern wo er gegessen wird, von einer Würmerversammlung nämlich. „Wir mästen alle anderen Geschöpfe, um uns zu mästen, und uns selbst mästen wir für Würmer." Ein fetter König und ein magerer Bettler sind nur verschiedene Gerichte für denselben Tisch.

Hamlet. A man may fish with the worm that hath eat of a King, and eat of the fish that hath fed of that worm.

King. What dost thou meane by this?

Hamlet. Nothing but to shew you how a King may go a Progresse through the guts of a Begger.

Hamlet. Ein Mann kann mit einem Wurme fischen, der von einem Könige gegessen hat, und von einem Fisch essen, der sich von diesem Wurme genährt hat.

König. Was meinst du damit?

Hamlet. Nichts als euch zu zeigen, wie ein König eine Lustreise durch die Eingeweide eines Bettlers machen kann.

Diese Stelle schliesst sich zunächst im Gedankengange ganz an den ersten Abschnitt des Kapitels der „Geschichte des Lebens und Todes" an, das die Ueberschrift „*Alimentatio*" (Nahrung) trägt. „*Alimentum erga Alimentatum debet esse Naturae inferioris, et simplicioris substantiae: Plantae ex Terrâ et Aquâ nutriuntur; Animalia ex Plantis; Homines ex Animalibus*" (Nahrung muss von niederer Natur sein und von einfacherer Beschaffenheit als der Körper, der sich nährt: Pflanzen werden von Erde und Wasser genährt, Thiere von Pflanzen, Menschen von Thieren). Dementsprechend nährt sich nach Hamlet die höhere Thierart von der niederen: der Mensch vom Fische, der Fisch vom Wurme. Dadurch, dass sich der Wurm wiederum von den Überresten eines todten Menschenkörpers nährt, wird der Kreislauf des Stoffes zu einem

in sich selbst zurückkehrenden geschlossen: Mensch — Fisch — Wurm — Mensch; und so haben wir zugleich ein furchtbar-drastisches Beispiel von der Beständigkeit und vom Kreislauf des Stoffes, wie ihn die erste der Schlussregeln der „Geschichte des Lebens und Todes" lehrt: nichts geht verloren, alles wandert in einen anderen Körper hinüber.

Noch zwei Beispiele verwandter Natur finden wir in der Friedhofscene am Beginn des letzten Aktes.

Akt V, 1. „*Hamlet. To what base uses may we returne Horatio. Why may not Imagination trace the Noble dust of Alexander, till he find it stopping a bunghole.*

Horatio. 'T were to consider, to curiously to consider so.

Hamlet. No faith, not a iot. But to follow him thether with modestie enough, and likelichood to lead it; as thus. Alexander died: Alexander was buried: Alexander returneth into dust; the dust is earth; of earth we make Lome, and why of that Lome (whereto he was converted) migth they not stopp a Beere-barrell?"

Hamlet. Zu was für niedriger Verwendung mögen wir kommen, Horatio. Warum sollte nicht die Einbildungskraft den edeln Staub Alexanders verfolgen können, bis sie ihn findet, wie er ein Spundloch verstopft.

Horatio. So zu betrachten, hiesse die Dinge zu künstlich betrachten.

Hamlet. Nein, wahrhaftig, nicht im Geringsten. Man könnte ihm bescheiden genug dahin folgen, und sich immer von der Wahrscheinlichkeit führen lassen. Zum Beispiel so. Alexander starb: Alexander ward begraben: Alexander kehrt zum Staube zurück; der Staub ist Erde; von Erde machen wir Lehm, und warum sollte man mit dem Lehm (in den er verwandelt ward) nicht ein Bierfass stopfen können?

Das ist wiederum auf's Unzweideutigste die Lehre von der Unendlichkeit der Materie und dem Kreislauf des Stoffes. Aber nicht nur mit der wichtigen und oft erwähnten ersten Regel der „Geschichte des Lebens und Todes" ist die Stelle verwandt, sondern auch mit einer Bemerkung Bacon's über den Staub des grossen Alexander. § 771 seines „Waldes der Wälder" erzählt er, dass Caesar das Grabmal Alexanders des Grossen in Alexandria besucht habe. Trotz der trefflichen Einbalsamirung aber war der Körper so zart, „dass Caesar, als er seine Nase nur berührte, ihn entstellte" *(as Caesar, touching but the nose of it, defaced it).* D. h. also: bei leiser Berührung zerfiel die Nase zu Staub. Bacon sagt nun zwar, er finde die Geschichte „bei Plutarch und anderen" *(I find in Plutarch and others),* aber bei Plutarch steht die Geschichte gar nicht, und bei anderen alten Schriftstellern wird sie anders erzählt. Dio Cassius erzählt, Caesar habe ein Stück der Nase abgebrochen.

Kurz, Thatsache ist, was wir schon bei so Vielem gefunden haben: Bacon erwägt einen wissenschaftlichen Gegenstand, Shakespeare's Dramen spinnen ihn dichterisch weiter. Bacon, ohne einen Quellenbeweis dafür zu haben, schildert den Anfang des Zustaubwerdens des grossen Alexander, Hamlet verfolgt es weiter bis zum Spundlochpfropfen.

Unmittelbar an jenes Wort „*Beere-barrell*“ schliesst Hamlet die Verse:

Imperiall Caesar, dead and turn'd to clay,
Might stop a hole to keepe the winde away.
Oh, that that earth, which kept the world in awe,
Should patch a Wall, t'expell the winter's flaw.

Der grosse Caesar, todt und Lehm geworden,
Verstopft ein Loch wohl vor dem rauhen Norden.
O dass die Erde, der die Welt gebebt,
Vor Wind und Wetter eine Wand verklebt!

Der Gedanke wiederholt den über Alexander, d. h. Umwandlung der unzerstörbaren Materie. Überdies aber, ganz wie in Bacon's Naturgeschichte: Caesar neben Alexander. Alexander's Staub erweckt in Hamlet den Gedanken an Caesar. Aber auch hier spinnt die Dichtung weiter. Auch die Hand, die Alexander's Nase in Staub verwandelte, wird zu Staub.

Nehmen wir zu diesen drei Beispielen als viertes die Wandlung hinzu, die das Meer in Ariel's Liedchen (Sturm I, 2) mit den Überresten des Königs Alonso vornimmt, so haben wir folgende Beispiele für die 1. Regel der „Geschichte des Lebens und Todes“:

König Alonso < Gebeine — Korallen.
Augen — Perlen.
König — Wurm — Fisch — Bettler.
Alexander — Staub — Erde — Lehm — Bierfasspfropf.
Caesar — Staub — Erde — Wandverkleb.

Die Thatsache von der Unvernichtbarkeit des Stoffes zählt schon zu einem der Hauptgrundsätze der Atomphilosophie des alten griechischen Weisen Demokrit. Bacon hat sie ganz in seine Naturphilosophie aufgenommen und ihr einen besonderen Ehrenplatz eingeräumt. Dem Naturforscher von heute dünkt nun zwar die Thatsache fast selbstverständlich; unter den sogenannten Gebildeten aber giebt es noch immer sehr viele, die auch heute noch keine Ahnung davon haben. Man möge danach beurtheilen, wie weit sie vor 300 Jahren in England bekannt gewesen sein mag.

So haben wir denn, unter Hinweglassung von hunderten von kleineren Übereinstimmungen, die Naturphilosophie Bacon's im „Hamlet“

verfolgt. Damit verlassen wir den letzten „Hauptmangel" der Wissenschaft der Heilung von Krankheiten und werfen noch einige Blicke auf den dritten Theil der Medicin, auf die Wissenschaft von der „Verlängerung des Lebens" *(Prolongatio Vitae)*.

Der Übergang zu diesem neuen Abschnitte wird in Bacon's „Vermehrungen der Wissenschaft" durch einen Satz gemacht, den wir schon oben kennen gelernt haben. Der Schlusssatz jenes eigenthümlichen „Grusses an die Mit- und Nachwelt", der die „Geschichte des Lebens und Todes" eröffnet, steht, wie wir sahen, in enger Parallele mit dem ersten Hamlet-Monologe — sogar das Bild vom Abtragen der Schuhe kommt darin vor. Und dieser Satz wiederholt sich hier, fast Wort für Wort, mitsammt den „Schuhen" an der Übergangsstelle der Encyklopädie (Buch IV, Kap. 2) zum Abschnitte von der Lebensverlängerung.

Auf die Langlebigkeit sind in den wahnwitzigen Reden Hamlet's gegen Ophelia allerhand Anspielungen. Das erste Wort, womit Hamlet das Mädchen anredet, ist das Wort „Nymphe" *(Nimph)* und der Rath, den er ihr in derselben Scene (III, 1) dreimal zuruft und mit dem er von ihr Abschied nimmt, ist: „Geh' in ein Kloster!" *(Get thee to a Nunnerie.)* In der „Geschichte des Lebens und Todes" lesen wir, dass die Nymphen wohl zu den Sterblichen, aber zu den Langlebigen gezählt wurden. Ebenso ist darin erwähnt, dass die Handhabung religiöser Pflichten das Leben zu verlängern scheine, und dass Einsiedler und Klosterbewohner zur Langlebigkeit neigen. So schliesst sich auch der Wahnsinn Hamlet's immer an anthropologische und medicinische Probleme an und bietet dem Dichter Gelegenheit, zu sagen, was seine parabolisirende Weisheit ihm eingiebt. — In demselben Abschnitte über Länge und Kürze des Menschenlebens gedenkt Bacon des trotz seiner Üppigkeit langlebigen Tiberius Claudius, dessen Nachdichtung wir im König der Tragödie kennen lernten. Und auch Hamlet philosophirt im Rücken gerade dieser Tragödienfigur über Verlängerung des Lebens. Der Monolog in Gegenwart des betenden Königs, in dem Hamlet bereits nach dem Dolche greift, den Oheim niederzustechen, schliesst mit den Worten:

Akt III, 3. *Hamlet.* *My Mother stayes,*
This Physicke but prolongs thy sickly dayes.
Exit.

Hamlet. Meine Mutter wartet,
Nur diese Arznei verlängert deine siechen Tage.
Geht ab.

Auch der Name der ältesten Figur der Tragödie, der Name des greisenhaften Polonius, ist allem Anscheine nach dem einer langlebigen

historischen Persönlichkeit nachgebildet. Bacon, in demselben Kapitel, gedenkt unter den langlebigen Weisen des Apollonius von Tyana. Von diesem Apollonius von Tyana sagt Bacon am Beginn des zehnten Hunderts seiner naturwissenschaftlichen Aphorismen „Wald der Wälder“, dass er ein Pythagoräischer Prophet gewesen sei und die ganze Welt als lebendes Geschöpf aufgefasst habe. Diese Welt sollte einen „*spiritus mundi*“ als Weltseele besitzen, und das Ebben und Fluthen der See, das Einziehen und Ausgeben von Wasser, das Athmen dieses riesigen Weltgeschöpfes sein. In jedem noch so grossen Geschöpfe aber „*as for exemple in a great whale*“ (wie z. B. in einem grossen Walfische), so fährt Bacon fort, gehen Empfindungen und Sinneswahrnehmungen durch den ganzen Körper fort. So wäre denn bei dem Weltgeschöpfe weder örtliche Entfernung noch Mangel oder Widerstand des Stoffes ein Hinderniss für allerhand magische Operationen. Wir könnten dann etwa in Europa fühlen, was in China gethan wird.

Diese Anschauung des Apollonius von dem walfischartigen Weltgeschöpfe ist es offenbar, die Hamlet verspottet, als er dem alten Polonius in verstelltem Wahnsinne die Wolke zeigt:

Akt III, 3. „*Hamlet. Do you see that Clowd? that's almost in shape like a Camell.*

Polonius. By th' Misse, and it's like a Camell indeed.

Hamlet. Me thinkes it is like a Weasell.

Polonius. It is back'd like a Weasell.

Hamlet. Or like a Whale.

Polonius. Very like a Whale.“

Hamlet. Seht ihr die Wolke dort, die beinah in Gestalt eines Kamels ist?

Polonius. Beim Himmel, sie sieht auch wirklich aus wie ein Kamel.

Hamlet. Mich dünkt, sie sieht aus wie ein Wiesel.

Polonius. Sie hat einen Rücken wie ein Wiesel.

Hamlet. Oder wie ein Walfisch?

Polonius. Ganz wie ein Walfisch.

Diese Art Apollonius-Polonius-Philosophie leitet dahin, schliesslich alles aus allem zu erklären und das Unglaublichste glaubhaft zu machen.

Die Übereinstimmungen in Bacon und Hamlet sind aber wiederum höchst mannigfacher Natur: Apollonius sehr alt, Polonius greisenhaft alt; dort das Anziehen und Abgeben von Wasser, hier die Wolke, die ja nichts anderes ist als Anziehen und Abgeben von Feuchtigkeit; dort der Walfischvergleich, hier der Walfischvergleich. Am Schlusse des Abschnittes bemerkt Bacon noch, dass Paracelsus und manche magische Autoren vermeinten, wenn der Geist des Menschen (Mikrokosmus) dem Weltgeiste durch starke Einbildungen und starken Glauben einen

geeigneten Anstoss gäbe, so könnte er die Natur befehligen *(command nature)*. In diesem Sinne commandirt denn in scharf satyrischer Weise Hamlet vermittelst Einbildungskraft den Glauben des Polonius und damit die Gestalt der durch die Wolke repräsentirten Weltvorstellung.

Eine Ergänzung zu Bacon's Philosophie über die „Verlängerung des Lebens" bilden endlich die beiden Hamlet-Monologe Akt I, 2 und Akt III, 1, indem sie beide die künstliche Verkürzung des Lebens, den Selbstmord, beleuchten:

O dass dies zu zu feste Fleisch doch schmölze . . .!

und Sein oder nicht sein, das ist die Frage!

To be, or not to be, that is the Question:

Haben wir aber im erstgenannten Monologe eine poetische Parallele zu dem Schlusssatze des „Grusses an die Mit- und Nachwelt" kennen gelernt; der zweite giebt unverkennbar die Gedanken wieder, die Bacon in prosaischer Form in seinen beiden Essays „*Of Death*" und „*An Essay of Death*" niedergelegt hat (Über den Tod und ein Essay über den Tod).

Der Gedankengang des Monologs im dritten Akte ist folgender: Soll man weiterkämpfen gegen ein feindliches Geschick oder dem Leben ein Ende machen? Sterben ist nur schlafen *(to dye, to sleepe — no more)* und somit ein Aufhören vieler Übel. Aber vielleicht kommen Träume? *(To dye, to sleepe, To sleepe, perchance to Dreame;)* und darum halten wir ein. Die Furcht vor etwas nach dem Tode, das wir nicht kennen, hält uns ab, die That zu vollbringen.

Und nun einige Proben aus Bacon's Essay „Über den Tod": „*Men fear Death, as children fear to go in the dark*" (Die Menschen fürchten den Tod, wie Kinder sich fürchten, in's Dunkle zu gehen) — so lautet der Anfangssatz des einen Aufsatzes. Die Furcht vor dem Unbekannten, die im Hamlet-Monologe eine so grosse Rolle spielt — hier ist sie zum Ausgangspunkte der Betrachtung gemacht. „*The change is bitter*", „*the expectation brings terror*" (Der Wechsel ist bitter, die Erwartung erzeugt Schrecken), in diesen Sätzen behandelt der zweite Essay das Thema der Furcht. Fragt sich Hamlet, ob der Tod ein Träumen sei, so erklärt Bacon den grössten Theil alles Lebens für Traum: „*All that which is past is as a dream; and he that hopes or depends upon time coming, dreams waking*" (Alles Vergangene ist wie ein Traum; und wer hofft oder von der Zukunft abhängt, träumt im Wachen). Wenn Hamlet sagt, der Tod ist ein Aufhören vieler Übel, so sagt Bacon ganz in demselben Sinne: „*I might say much of the commodities that death can sell a man*" (Ich könnte viel von den Annehmlichkeiten sagen, die der Tod dem Menschen erwerben kann.) Der Schluss aber

des zweiten Essays ist folgender. Der Autor hat bis gegen Morgen geschrieben, seine Augen versagen den Dienst, sein Körper verlangt nach Ruhe; „*and I shall presently be as happy for a few hours, as I had died the first hour I was born*“ (und ich werde nun für wenige Stundeu so glücklich sein, als wär' ich in der ersten Stunde nach meiner Geburt gestorben). Das Wort „schlafen“ ist mit stilistischer Absichtlichkeit unterdrückt. Was aber sagt dieser Schlusssatz in der That anderes als: *To sleepe — to die* — Schlafen ist Sterben?

Hiermit haben wir den Vergleich zwischen „Hamlet“ und Bacon's Anthropologie beendet. Noch könnte im Herzen des Lesers eine Frage auftauchen. Ich meine die Frage: Wenn Hamlet die parabolische Figur des Arztes ist, warum besitzt er nicht die Kunst, sich selbst vor frühzeitigem Tode zu bewahren, warum geht auch er in der Tragödie zu Grunde? Bacon scheint uns auch hierauf die Antwort geben zu wollen. Das Kapitel der Encyklopädie (IV, 2) vom Körper des Menschen gedenkt in seinen Eingangsworten zur Wissenschaft der Medicin auch des sagenhaften Erfinders der Heilkunst, des Aeskulap. Und wir haben schon oben gesehen, dass Aeskulap wie auch Hamlet ein Sohn des Apollo (*Phoebus, Hyperion*) ist. Bei Erwähnung des Aeskulap aber citirt Bacon den Vers des Virgil:

Aen. VII, 772: *Ille repertorem Medicinae talis et Artis,*
Fulmine Phoebigenam Stygias detrusit ad undas.

Jupiter warf den Erfinder der Heilkunst, den Sonnengebornen
Mit einem Blitzschlag hinab, hinab in die Stygischen Wogen.

Der sonnengeborene Arzt Aeskulap wird von Jupiters Blitz getödtet, der sonnengeborene Arzt Hamlet stirbt am Ende der Tragödie durch einen Degenstoss. Die Spitze des Degens aber war vergiftet, und dieses Gift wirkt schnell wie ein Blitzstrahl. Die letzten Worte des sterbenden Laertes an den sterbenden Hamlet bezeugen es in medicinischer Weise:

Akt V, 2. *Laertes. No Medicine in the world can do thee good.*
In thee, there is not halfe an houre of life;

Laertes. Es hilft dir keine Arzenei der Welt.
In dir ist keine halbe Stunde Leben!

5. Weitere Hamlet-Bacon-Ähnlichkeiten.

Bei all diesen naturphilosophisch-parabolischen Beziehungen zwischen der Hamlet-Dichtung und der Wissenschaft Bacon's wird es kaum mehr Wunder nehmen, wenn wir auch Gedankengleichheiten anderer Art vielfach vorfinden.

Lesen wir im „Hamlet“ den Vers:

Akt II, 1. *Polonius. Your bait of falshood, takes this Carp of truth.*

Polonius. Eu'r Lügenköder fängt den Karpfen Wahrheit.

so finden wir in Bacon's noch älterem Notizbuche die Aufzeichnung: *„Tell a lie and find a truth“* (Sag' eine Lüge und finde eine Wahrheit).

Hören wir in der Tragödie (II, 2) den Wunsch: *„More matter, with lesse Art“* (Mehr Stoff mit weniger Kunst) und Hamlet's verächtliches: *„Words, words, words“* (Worte, Worte, Worte) — so finden wir bei Bacon den aristotelischen Gedanken:

For words are but the images of matter.

Denn Worte sind die Bilder nur des Stoffs.

Sagt Bacon: *„Dramatica (Poesis) est veluti historia Spectabilis“* (Dramatische Poesie ist gleichsam sichtbare Geschichte), so ergänzt Hamlet: Die Schauspieler sind „die kurzen Chroniken der Zeit“ *(breefe Chronicles of the time).*

Alles das, was wir in der Tragödie über Jugend und Alter lesen, besonders auch die Spötteleien Hamlet's gegenüber Polonius (II, 2) finden wir in dem besonderen Abschnitte wieder, dem Bacon in seiner „Geschichte des Lebens und Todes“ die Überschrift gegeben hat: *„Discrimina Iuventutis et Senectutis“* (Unterschiede zwischen Jugend und Alter).

Der junge Fortinbras (sein Name ist athletischer Natur, denn er bezeichnet: Starkarm) beginnt muthwillig, ohne jeden vernünftigen Grund, einen Krieg. Von ihm sagt Hamlet:

Akt IV, 4. *Hamlet. This is th'imposthume of much wealth and peace,*
That inward breaks, and shews no cause without
Why the man dies.

Hamlet. Dies ist des Wohlstands und der Ruh' Geschwür,
Das innen aufbricht, während sich von aussen
Kein Grund des Todes zeigt.

Bei Bacon finden wir dieselbe Wirkung des Reichthums und Friedens in folgenden zwei Aussprüchen: *„Corrupted through wealth or too great length of peace“* (Verderbt durch Reichthum und zu grosse Länge des Friedens), so schreibt er in einem Briefe an den jungen Grafen Rutland, vor 1600 (Band IX, 12). Und: *„He that turneth the humours back and maketh the wound blood inwards, ingendereth malign ulcers and pernicious imposthumations“* (Wer die Säfte zurückwendet und die Wunde nach innen bluten macht, erzeugt böse Eiterungen und gefährliche Ge-

schwüre) — so im Essay „*Of Seditions*“ (Über Empörungen), also hier wie im Hamlet bildlich.

Längere Stellen, kürzere Wendungen und einzelne bezeichnende Worte juristischer Natur finden sich in der Tragödie zu Dutzenden. Wie ausführlich und sachgemäss ist in der ersten Scene der Streit zwischen den beiden nordischen Königen geschildert! Die Folioausgabe hat ihn noch um ein Bedeutendes erweitert. Wie oftmals ist von „Verträgen“, von „Siegeln“, von allerhand Rechtsangelegenheiten die Rede! Wie sind im „Sein oder nicht sein“-Monologe die Misshelligkeiten des Lebens in erster Linie so juristisch! Wie genau und ausführlich ist die Satire auf die Advokatenkniffe in der Todtengräberscene!

Zum Schluss stehe hier folgende. Der Todtengräber *(Clowne)*, mit dem sich Hamlet unterhält, kennt den Prinzen nicht.

Akt V, 1. *Clowne. It was the very day, that young Hamlet was borne, hee that was mad, and sent into England.*

Hamlet, I marry, why was he sent into England?

Clowne. Why, because he was mad; hee shall recover his wits there; or if he do not, it's not great matter there.

Hamlet. Why?

Clowne. 'T will not be seene in him, there the men are as mad as he.

Todtengräber. Es war derselbe Tag, wo der junge Hamlet geboren wurde, der, der verrückt war und nach England geschickt wurde.

Hamlet. Ei, warum ward er nach England geschickt?

Todtengräber. Warum, weil er verrückt war; er soll dort seinen Verstand wiederkriegen; oder, wenn er ihn nicht wiederkriegt, dann schadet's dort weiter nicht viel.

Hamlet. Warum?

Todtengräber. Dort werden sie es ihm nicht so ansehen; dort sind die Menschen so verrückt wie er.

Und in der Encyklopädie lesen wir, wie der Nuntius eines Papstes aus einem Lande zurückkehrt, wo er als Gesandter gedient hatte, und nun gefragt wird, wen er als seinen Nachfolger vorschlage. Der Nuntius räth, man solle auf keinem Fall einen schicken, der zu weise wäre; „weil kein sehr weiser Mann je ergründen könnte, was sie in jenem Lande zu thun beliebten“. Bacon verschweigt uns klug den Namen der Nation, der Todtengräber-Clowne nennt ihn. Beides geschieht im Sinne des Ausspruchs des Polonius, dass Narrheit manches sagen kann, was Vernunft verschweigen muss.

Zum Schluss der Einzelvergleiche zwischen Bacon's Ideen und den Gedanken der Tragödie Hamlet noch eine Thatsache, die sich gegenüber den anderen durch ihre Eigenart auszeichnet.

Von dem, dessen Name auf dem Titelblatte aller Hamlet-Ausgaben, wie auf dem Titelblatte der Folioausgabe gedruckt steht, von dem Schauspieler William Shakespeare oder Shakspere besitzen wir an eigenhändigen Schriftzügen nichts als fünf undeutlich geschriebene Namenszüge. Kein Brief, kein Gedicht, kein Drama, kein Dramenentwurf, kein Blatt, keine Zeile, kein Wort von all' den Geistesherrlichkeiten ist in der Handschrift des Schauspielers Shakespeare auf uns gekommen. Anders verhält es sich mit Francis Bacon. Von seiner eigenen Hand geschrieben finden sich hunderte von Briefen und Entwürfen, ja ganze Manuskripte seiner Hauptwerke in den öffentlichen und privaten Bibliotheken Englands. Unter andern besitzt die Bibliothek des British Museum in London auch ein Bündel von grossen Folioblättern, deren eines die Aufschrift: „*Promus of Formularies and Elegancies*" führt (Speicher eleganter Redewendungen). Die Blätter sind meist von Bacon's eigener Hand, ein Theil davon von der Hand eines seiner Schreiber geschrieben. Wie aus einer Notiz auf einem der Blätter hervorgeht, entstammen sie den neunziger Jahren des sechzehnten Jahrhunderts. Eines dieser Blätter, durchaus von Bacon's Handschrift geschrieben, führt die Aufschrift „*Play*" (Spiel). Es enthält eigentlich nur wenige Redewendungen, desto mehr aber an Stoff. Der Stoff ist aber um so reichhaltiger und mannigfacher, als Bacon das Wort „Spiel" im weitesten Sinne auffasst und darunter alle Geschicklichkeiten und Vergnügungen des Körpers und des Geistes versteht, dergestalt, dass das, was hier unter den Begriff „Spiel" fällt, vielfach mit dem zusammenfällt, was Bacon in seiner Wissenschaft vom Menschen unter „Athletik" und „Vergnügungslehre" aufzählt.

Wir werden die Aufzeichnungen dieser Spiel-Seite der Reihe nach prüfen und uns mit Leichtigkeit bei jeder einzelnen an eine oder mehrere Hamlet-Scenen erinnern.

Play. (Spiel.)

The syn against the holy ghost — termed in zeal by one of the fathers. (Die Sünde gegen den heiligen Geist — benannt im Eifer von einem der Väter.)

Das Wort „*play*" (spielen) findet sich gleich in der ersten längern Rede Hamlets (Akt I, 2), wo er der Mutter versichert, es ist nicht sein schwarzer Rock, sein feuchtes Auge und seine betrübte Miene, mit denen er trauert.

For they are actions that a man might play.
Handlungen sind das, die man spielen kann.

Der Vater, d. h. der Stiefvater Claudius, ist aber nicht mit der langen Trauer einverstanden. Seine nächste Rede eifert lebhaft gegen dies über-

triebene Wesen, und ganz im Sinne der Redewendung, die Bacon aufzeichnet, nennt er es, zwar nicht direkt „eine Sünde gegen den heiligen Geist“, wohl aber *„impious“* (gottlos), *„most incorrect to Heaven“* (höchst unfügsam dem Himmel) und fährt dann fort:

Fye, 'tis a fault to Heaven,
A fault against the Dead, a fault to Nature.

Pfui, 's ist ein Fehler gegen den Himmel,
Ein Fehler gegen den Todten, ein Fehler gegen die Natur.

So entsprechen bei Bacon die Worte „Spiel“, „Sünde gegen“, „Eifer“, „einer der Väter“ den gleich bei Hamlet's erstem Auftritte kurz auf einanderfolgenden Worten und Gedanken: „spielen“, „Fehler gegen“, „Pfui!“ und dem „Eifer“ „eines der Väter“. Hier ergänzen wir Stief-Vater, dort Kirchen-Vater.

Die Bemerkungen der Play-Seite fahren fort; ich lasse sie immer gesperrt drucken.

Cause of oths, quarells, expence and unthriftines: ydlenes and indispositiō of the mynd to labors. (Ursache von Schwüren, Streitigkeiten, Ausgaben und Verschwendung: Trägheit und Missstimmung des Geistes zu Arbeiten.)

Ebenso folgen sich in dem Segen des Polonius (Akt I, 3) das Wort *„quarell“* (Streit) und der Gedanke Ausgaben, ebenso in der Moralrede desselben Alten (Akt II, 1) die Worte *„expence“* (Ausgaben), *„gaming, swearing, quarelling“* (spielen, schwören, streiten) kurz nacheinander. Ebenso finden sich Akt III, 3 die Worte *„gaming, swearing“* (Spielen, Schwören oder Fluchen) dicht bei einander. Ebenso stehen bei der ersten Begegnung Hamlet's mit Horatio (Akt I, 2) zwar nicht die Worte Verschwendung und Geistesträgheit, wohl aber die Worte *„thrift“* (Sparsamkeit) und *„truant disposition“* (Neigung zur Trägheit, zum Faulenzen) nah bei einander. Bacon und Hamlet, beide verbinden offenbar in ihren Gedanken die Verschwendung an Gütern der Verschwendung an Zeit, der Sparsamkeit an Gütern das Sparen an Zeit.

Art of forgetting (Kunst des Vergessens).

Die Kunst des Vergessens will Polonius (Akt I, 3) seiner Tochter Ophelia lehren, die Kunst des Vergessens predigt der König Claudius in seiner ersten Ansprache an Hamlet (I, 2), die Kunst des Vergessens will Hamlet üben, um nur den einen Gedanken noch zu hegen: räche deinen Vater. Akt I, 5:

Yea, from the Table of my Memory,
Ile wipe away all triviall fond Records.

Ja, von der Tafel der Erinnrung will ich
Weglöschen alle thörichten Geschichten.

cause of society, acquaintance, familiarity in frends (Ursache der Geselligkeit, Bekanntschaft, Familiarität mit Freunden).

Die Hofleute Rosincrance und Guildensterne drängen sich an Hamlet, um ihn aufzuheitern und auszuforschen. Bevor aber Hamlet von Horatio den Freundschaftsdienst verlangt, mit ihm die Mienen des Königs auf die Mordthat hin zu prüfen, thut er ihm die Gründe seiner Freundschaft dar. Akt III, 2:

Since my deere Soule is Mistris of my choyse,
And could of men distinguish, her election
Hath seald'd thee for her selfe.

Seit meine liebe Seele Herrin meiner Wahl ist
Und Menschen unterscheidet, hat sie dich
Mir angekettet u. s. f.

neere and ready attendance in servants (nahe und bereite Aufmerksamkeit der Diener).

Dies und die kurz vorher erwähnte ,,Familiarität mit Freunden" spiegelt sich in folgendem kurzen Hin- und -Wider Horatio's und Hamlet's ab. Akt I, 2, erste Begegnung der beiden:

Hamlet. Horatio, or I do forget my selfe.
Horatio. The same my Lord, and your poore Servant ever.
Hamlet. Sir my good friend, Ile change that name with you:

Hamlet. Horatio, oder ich vergess' mich selbst.
Horatio. Ich bin's mein Prinz, und stets eu'r armer Diener.
Hamlet. Mein guter Freund, den Namen lasst uns wechseln.

recreatiō and putting of melancholy (Erholung und Ablegen der Schwermuth).

Die Hofleute sollen Hamlet erheitern und von seiner Schwermuth befreien. Hamlet, der Arzt, der Kenner des menschlichen Körpers und der menschlichen Seele, ist zu seiner Erholung ein künstlerisch geschulter Schauspieldilettant, ein trefflicher Deklamator. Und in Gegenwart der Schauspieler wird er sofort ein anderer; seine Seele ist frei und leichter Scherz fliesst von seinen Lippen. Seiner Schwermuth und des Ablegens der Melancholie wird mehrfach mit eben diesen Worten gedacht. So in der ersten Anrede an Hamlet. Akt I, 2.

Good Hamlet cast thy nightly colour off.

Mein Hamlet, wirf die nächt'ge Farbe ab.

An einer späteren Stelle: „Meine Schwachheit und meine Melancholie", und Akt III, 1 „*his Melancholly*" (seine Melancholie).

Putting of malas curas et cupiditates (Ablegen von bösen Sorgen und Begierden). NB. Bacon, dem es allzeit auf die Sache mehr denn auf das Wort ankommt, vermengt so in seinen Notizblättern oftmals Lateinisch und Englisch.

Dem Ablegen der „bösen Sorgen" entspricht in der Tragödie das grosse Gebet des Königs mit den Anfangsworten:

Akt III, 3. *Oh my offence is ranke, it smels to heaven . . .*
O meine That ist faul, sie stinkt zum Himmel . . .

Dem Ablegen der „Begierden" entspricht die gleich darauf folgende Scene zwischen Mutter und Sohn, insbesondere das, was sich um die Worte gruppirt:

Akt III, 4. *Queene. Oh Hamlet, thoo hast cleft my heart in twaine.*
Hamlet. O throw away the worser part of it,
And live the purer with the other halfe.

Königin. Du hast mein Herz entzwei geschnitten, Hamlet.
Hamlet. O wirf hinweg den schlechtern Theil davon,
Leb' um so reiner mit der andern Hälfte.

Games of activity and passetyme; of act. of strength, quicknes; quick of ey, hand, legg, the whole mocō: strength of arme; legge; of activity, of sleight. (Spiele der Thätigkeit und des Zeitvertreibs; der Thät. der Kraft, Behendigkeit; behend von Auge, Hand, Bein, die ganze Bewegung: Kraft des Armes; Bein; von Thätigkeit, vom Kunstgriff.)

Als Beispiele der Kraft und der Behendigkteit haben wir bei Betrachtung der „Athletik" Hamlet und Laertes kennen gelernt. Die Behendigkeit des Auges wird beim scharfen Beobachten des Königs (Akt III, 2) geübt, die Kraft und Behendigkeit des Beins beim Springen (Akt V, 1), von Arm und Bein beim Ringen (Akt V, 1), von Arm, Bein und Auge beim Fechten (Akt V, 2). Auch des Reitens geschieht im „Hamlet" Erwähnung, selbst des Fussballspiels *(tennis)* (Akt II, 1).

Of passetyme onely; of hazard; of play mixt (Des Zeitvertreibs allein; des Zufalls; gemischten Spiels).

Zu den Spielen des Zeitvertreibs gehört vor allem das Schauspiel im dritten Akte. Dazu und zu den Spielen des Zufalls gehört alles, was in der Tragödie mit „*gaming*" bezeichnet ist. Gemischtes Spiel, aus Zufall und Geschicklichkeit gemischt, theils als Zeitvertreib, theils als Glücksspiel zu betrachten, ist die Wette des Königs in Verbindung mit dem Zweikampfe (V, 2).

Of hazard; meere hazard; cunning in making ye game: (Des Zufalls; blosser Zufall; List beim Spielen).

Dies trifft zum Theil mit dem Vorigen zusammen; über die List beim Spiele weiter unten.

Of playe; exercise of attentiō: (Vom Spiele; Übung der Aufmerksamkeit).

Dem entspricht vor allem die eindringliche Aufforderung Hamlet's an Horatio, den König im Schauspiele zu beobachten. Akt III, 2:

I pry thee, when thou see'st that Acte a-foot,
Even with the very Comment of my Soule
Observe mine Unkle:

Ich bitte dich, wenn du das Schauspiel siehst,
So acht' mit meiner Seele ganzer Kraft
Auf meinen Oheim.

Gleich darauf gelangt diese Beobachtung zur Ausführung.

of memory (Übung des Gedächtnisses).

Hierher gehört das Deklamiren Hamlet's, das Deklamiren des Schauspielers und das Schauspiel selbst (Akt II u. III). Auch Polonius beginnt seine Mahnung an den Sohn (I, 3) mit der Einleitung:

And these fews Precepts in thy memory
See thou Character.

Und diese wenigen Regeln präge ein
In dein Gedächtniss.

Und als der Geist von Hamlet mit den Worten scheidet: „*Remember me*", da beschliesst Hamlet, alle kleinlichen Gedanken von der Tafel seines Gedächtnisses (*Table of my Memory*) hinwegzuwischen. Akt I, 5:

Remember thee?
I, thou poore Ghost, while memory holds a seate
In this distracted Globe.

Gedenken dein?
Ja, armer Geist, solang' Gedächtniss haust
In diesem tollen Ball.

of dissimulation (Übung der Verstellungskunst).

Hamlet spielt einen grossen Theil des Stückes hindurch den Wahnsinnigen. Der Mutter gesteht er es mit Worten ein.

Akt III, 4. *That I essentially am not in madnesse.*
But mad in craft.

Dass ich in keiner wahren Tollheit bin,
Nur toll aus List.

Dahin gehört auch die Verstellungskunst von Rosincrance und Guildensterne und die Gegenlisten Hamlet's.

of discrecō (Übung im Geheimhalten)..

Von Verschwiegenheit ist gleich im ersten Akte des „Hamlet" viel und mit liebevoller Ausführlichkeit die Rede.

Akt I, 2. *Hamlet.* *I pray you all*
If you have hitherto conceald this sight;
Let it be treble in your silence still:
And whatsoever els shall hap to night,
Give it an understanding but no tongue;

Hamlet. Ich bitt' euch alle,
Wenn das Gesicht bis jetzt ihr habt verheimlicht,
Bewahrt's in eurem Schweigen ferner noch!
Und was auch immer sonst gescheh' heut' Nacht,
Gebt eure Einsicht ihm, doch keine Zunge!

Auch der Geist, obgleich er den Mord offenbart, muss die Kunst des Verschweigens üben. Akt I, 5:

I am forbid
To tell the secrets of my Prison-House;

Verboten ist mir's, meines Kerkers
Geheimnisse dir zu erzählen.

Am ausführlichsten, in ganz eingehender Weise lehrt Hamlet den Freunden die Kunst des Geheimhaltens am Schlusse des ersten Aktes. Zunächst müssen ihm Horatio und Marcellus versichern, nie bekannt zu thun, was sie in der Nacht gesehen haben. Dann müssen sie ihm schwören, nie zu sprechen über das, was sie gesehen haben; sie müssen ihm schwören, nie zu sprechen über das, was sie gehört haben; und zum dritten verlangt er ihnen noch folgendes ab:

Hamlet. *But come*
Here as before, never so helpe you mercy,
How strange or odde so ere I beare my selfe;
(As I perchance heereafter shall thinke meet
To put an Anticke disposition on:)
That you at such time seeing me, never shall
With Armes encombred thus, or thus, head shake;
Or by pronouncing of some doubtfull Phrase;

As well , we know, or we could and if we would,
Or if we list to speake; or there be and if there might,
Or such ambiguous giving out to note,
That you know ought of me; this not to doe:
So grace and mercy at your most neede helpe you:
Sweare.

Ghost. *Sweare.*

— — — — — — — — — — — — — — —

Hamlet. *Let us goe in together,*
And still your fingers on your lippes I pray.

Hamlet. Doch kommt,
Hier, wie vorhin, schwört mir, so Gott euch helfe,
Wie fremd und seltsam ich mich geben mag,
(Da mir's vielleicht in Zukunft dienlich scheint,
Ein wunderliches Wesen anzulegen!)
Dass ihr, wenn ihr mich seht dann, niemals wollt
Mit so verschränkten Armen, oder so,
Die Köpfe schüttelnd, oder durch den Vortrag
Von irgend welchen zweifelhaften Reden,
Als: „nun, man weiss", „wir könnten, wenn wir wollten",
„Ja, wenn wir reden möchten", „Leute giebt's, wenn die nur dürften" —
Und solch verstohlenes Deuten mehr, verrathen,
Dass ihr von mir was wisst! Dies nicht zu thun:
So Gott in eurer höchsten Noth euch helfe:
Schwört.

Geist. Schwört.

— — — — — — — — — — — — — — —

Hamlet. Lasst uns gehn
Und noch die Finger auf den Lippen, bitt' ich.

So ausführlich und mit so viel Verständniss und Klarheit redet über die Spiele und Übungen des Körpers und Geistes, über Gedächtniss, Vergessen, Verstellen, Verschweigen und Geheimhalten nur der, der diese Dinge zugleich lehren will, nur der, der parabolische Wissenschaft vorträgt, freilich Wissenschaft, die in herrliche Poesie umgesetzt ist und die die Lehrsätze der Theorie in goldene Praxis und Lebenswahrheit verwandelt hat.

Nicht sämmtliche weiteren Aufzeichnungen des Notizblattes, das wir bisher zur Hälfte Wort für Wort durchgegangen haben, lassen sich in so deutlichen Zusammenhang mit den Hamlet-Ideen bringen. Wenn eine der Notizen lautet: „*Severall playes or ideas of play*" (Verschiedene Spiele oder Ideen von Spielen), so kann sich das auf alles Mögliche

beziehen. Wenn das Wort „*Christmas*“ (Weihnachten) ohne jeden Zusammenhang dasteht, so wissen wir nicht, ob wir dies Wort in Beziehung stellen dürfen zu den Worten des Marcellus in der 1. Scene, wo er von der Zeit spricht „wo unsres Heilands Geburt gefeiert wird“ (*wherein our Saviours Birth is celebrated*).

Anders verhalten sich Notizen wie folgende:

of quick returne, tedious (von schneller Rückkehr, langsam).

Kaum hat Laertes von der Ermordung seines alten Vaters gehört, so kehrt er in Eile von Paris zurück, um ihn zu rächen. Im Gegensatze dazu sehen wir Hamlet zaudern und die Rache von Tag zu Tag verschieben. — Und nochmals finden wir die Worte „*quick, slowe*“ (schnell, langsam) auf der Seite.

Frank play, wary play (offenes, ehrliches Spiel, schlaues unehrliches Spiel.)

Akt V, 2. Hamlet: „Ich will diese brüderliche Wette ehrlich fechten“ (*frankely play*). Dagegen verabreden der König und Laertes, Akt IV, 7, das Fechten mit vergifteter Degenspitze und Akt V, 2 wird dieses unehrliche Spiel, gleich nach Hamlet's Worten „*frankely play*“ in Scene gesetzt. Der erstochene Laertes spricht von seiner „eigenen Verrätherei“ und von seinem „verrätherischen Werkzeug“ (*owne Treacherie, Treacherous Instrument*). Einen sprachlichen und sachlichen Gegensatz zu „*frankely play*“ bildet das „*foule play*“, das Hamlet, Akt I, 2, vermuthet: „*I doubt some foule play*“ (ein falsches Spiel vermuth' ich).

Betts (Wetten).

Akt I, 1 wetten die Könige von Dänemark und Norwegen um ihr Land; Akt IV, 5 wettet König Claudius um sein Königreich; Akt V, 2 ist der Zweikampf mit einer Wette verknüpft, und diese und andere Wetten werden ausführlich besprochen.

Lookers on (Zuschauer).

Akt III, 2 schaut der ganze Hof dem Schauspiele zu, Akt V, 2 ebenso dem Fechtspiele.

Judgmt (Urtheil, Gericht).

Kurz vorher: *of praesent judgmt, of uncerten yssue* (von unbestimmtem Ausgang).

Die beiden Fechter sind über den Erfolg des ersten Ganges verschiedener Meinung. Hamlet fordert den Richterspruch (*judgement*), und Osricke, der offenbar den Unparteiischen zu spielen hat, giebt seine Meinung ab.

Hamlet.	*One.*
Laertes.	*No.*
Hamlet.	*Judgement.*
Osricke.	*A hit, a very palpable hit.*
Hamlet.	Eins. (Der erste Stich, der sass.)
Laertes.	Nein.
Hamlet.	Richterspruch.
Osricke.	Ein Treffer, ein offenbarer Treffer.

Ludimus incauti studioque aperimur ab ipso. (Wir spielen unvorsichtig, und im Eifer verrathen wir uns selbst.)

Dieser lateinische Satz passt auf die Situation des Königs Claudius. Er sucht den Mord zu verschweigen und verräth sich durch sein Gebahren während des Schauspiels. Akt III, 2:

Ophelia.	*The King rises.*	
Hamlet.	*What, frighted with false fire.*	
Queene.	*How fares my Lord?*	
Polonius.	*Give o're the Play.*	
King.	*Give me some Light. Away.*	
All.	*Lights, Lights, Lights.*	*Exeunt.*
Ophelia.	Der König steht auf.	
Hamlet.	Wie, durch falschen Feuerlärm geschreckt?	
Königin.	Wie geht es meinem Gemahl?	
Polonius.	Macht dem Schauspiel ein Ende.	
König.	Bringt mir Licht. Fort.	
Alle.	Lichter! Lichter! Lichter!	Sie gehen ab.

Und gleich darauf:

Hamlet.	*Did'st perceive?*
Horatio.	*Verie well my Lord.*
Hamlet.	*Upon the talke of the poysoning?*
Horatio.	*I did verie well note him.*
Hamlet.	Bemerktest du's?
Horatio.	Sehr gut, mein Prinz.
Hamlet.	Bei der Rede vom Vergiften?
Horatio.	Ich beobachtete ihn genau.

Hiermit schliessen wir die Betrachtung dieser Notizseite aus dem „Speicher eleganter Redewendungen", der sich in Bacon's Privathandschriften vorgefunden hat, um noch einige ähnliche Verzeichnisse zu prüfen, die er selbst für den Druck bestimmt hatte.

BAYERISCHE
STAATS-
BIBLIOTHEK
MUENCHEN

Jedes der Werke, die Bacon seit dem Jahre 1620 als zu den drei ersten Theilen seiner „Grossen Erneuerung der Wissenschaften" gehörig erscheinen liess, hat einen Schluss oder Anhang, der uns besonders interessiren muss. Den Schluss des ersten Theiles, also der Encyklopädie „*De Augmentis Scientiarum*", macht ein Verzeichniss der fehlenden Wissenschaften, der Wissenschaften der Zukunft: „*Novus Orbis Scientiarum, sive Desiderata*" (Neue Welt der Wissenschaften oder Wünschenswerthes). Den Schluss des „Neuen Organon" bildet ein „*Catalogus Historiarum particularium Secundum Capita*" (Verzeichniss von Einzelgeschichten nach Titeln). Der „Geschichte der Winde" sind fünf Einleitungen zu geplanten Einzelgeschichten angehängt. Den Schluss der „Geschichte des Lebens und Todes" bilden die erwähnten 32 Regeln (*Canones*). Dem „Wald der Wälder" endlich ist das naturwissenschaftlich-feuilletonistische Fragment „*Nova Atlantis*", „*New Atlantis*" (Die Neue Atlantis) angehängt; und wo diese Atlantis abbricht, da steht als eigentlicher Schluss des ganzen umfänglichen Buches ein kurzes Verzeichniss von Wissenschaften, betitelt: „*Magnalia Naturae*".

Das Verzeichniss der „Neuen Welt der Wissenschaften" interessirt uns augenblicklich der Dinge wegen, die unter der Sonderaufschrift „*Lib. IV.*" (Viertes Buch) verzeichnet sind. Das vierte Buch der Encyklopädie ist bekanntlich „Die Wissenschaft vom Körper und der Seele des Menschen"; und so finden wir denn hier, am Ende des ganzen Werkes, noch einmal kurz hinter einander verzeichnet, was Bacon vermisste und der Zukunft an's Herz legte, und was wir in der Tragödie „Hamlet" dichterisch parabolisirt fanden: Die Physiognomik des Körpers in Bewegung, die Aufzeichnungen des Arztes, die vergleichende Anatomie (NB. das Wort und der Begriff der Vivisection sind an dieser Stelle unterdrückt), über die Heilung für unheilbar gehaltener Krankheiten, über den schönen Tod, den Faden der Medicin (also die Naturwissenschaft), über Verlängerung des Lebens, über die Substanz der Thierseele u. s. f. — Das Titelverzeichniss am Schlusse des „Neuen Organon" bietet Ähnliches. Zuletzt eine lange Aufzählung von Einzelwissenschaften der Anthropologie (*Sequuntur Historiae Hominis*). Darunter finden sich: eine Geschichte der Gestalt des Menschen, Physiognomik, Anatomie, Geschichte der Einzeltheile, der Säfte, der Excremente, des Schlafs, der Zeugung, der Empfängniss und des Lebendigwerdens, der Nahrung, der Altersstufen, des Lebens und Todes, der Medicin, der Chirurgie, der Wollust, der Leidenschaften, der Verstandesthätigkeiten (Phantasie, Rede, Gedächtniss), der natürlichen Ahnungen, der Athletik, der Reitkunst, der Spiele aller Art . . . Welcher der genannten Gegenstände wäre nicht im „Hamlet" vertreten, ja fast immer mehrfach und ausführlich behandelt? — Der Anhang der „Geschichte

der Winde", die fünf Vorreden zu fünf weiteren Einzelgeschichten, stehen in Beziehung zu Lustspielen und zum „Hamlet". — Wie eng der Schluss der „Geschichte des Lebens und Todes", die 32 Regeln, mit allem, was wir in der Tragödie „Hamlet" über Geist hören, im Zusammenhange steht, wissen wir zur Genüge. Hier ist von dem Geiste niederster Ordnung und vom Geiste zweiter Ordnung, der Thierseele, die Rede, ihre Substanz, ihre Eigenschaften und Bewegungen werden betrachtet, Schmelzen, Fäulniss, Formveränderung, Lebenszeugung u. a. m. zu ergründen gesucht. Lauter Dinge, zu denen „Hamlet" die dichterische Erläuterung liefern kann. — Das Verzeichniss endlich, das der „Neuen Atlantis" folgt und damit das Buch „Wald der Wälder" abschliesst, birgt gleichfalls Dinge in sich, die ich nun bloss noch stichwortartig anzudeuten brauche: Verlängerung des Lebens, Jugend, Alter, unheilbare Krankheiten geheilt, Stärke, Behendigkeit, Fähigkeit, Martern oder Schmerz zu ertragen, Fettheit, Verwandlung eines Körpers in einen andern, Gift, Erheiterung der Geister, Einbildungskraft, Fäulniss, Zeugung, Erweichung, Sinnenbetrug, grössere Vergnügungen der Sinne *(Greater pleasures of the senses)*. Was von alledem ist nicht im „Hamlet" in dichterisches Wort und Leben umgewandelt?

So können wir keines der wissenschaftlichen Hauptwerke Bacon's aus der Hand legen, ohne am Schlusse noch einmal lebhaft und nachdrücklich an die „Tragödie Hamlet" erinnert zu werden.

6. Summirung des Gefundenen.

Wie das Lustspiel „Der Sturm" die engsten Beziehungen zur ersten Abhandlung der Naturgeschichte, zur „Geschichte der Winde" darbot, so steht die Tragödie „Hamlet" zur zweiten, zur „Geschichte des Lebens und Todes" in inniger Verbindung. Dieses wissenschaftliche Werk erscheint in demselben Jahre mit der Folioausgabe der Dramen (1623). Seine ersten Seiten bringen jenen Gruss an die „Mit- und Nachwelt", der eine ganze Reihe von Gedankenparallelen zum ersten Hamlet-Monologe bietet. Sein Schluss sind jene 32 Regeln, die in Betreff auf Unzerstörbarkeit und Kreislauf des Stoffes, in Betreff auf Substanz des Geistes, Schmelzen, Fäulniss, Formveränderung, Lebendigwerden mit der Tragödie in steten Wechselwirkungen stehen. Im Übrigen finden wir das Buch über Lebensdauer (Claudius, Polonius, Klosterleben), über Ernährung, über Zeugung, über Jugend und Alter in gänzlicher Gedankenharmonie mit dem Drama.

Die Encyklopädie „Vermehrungen der Wissenschaften" zeigt das ganze vierte Buch, die Wissenschaft vom Menschenkörper und der Menschenseele, derartig erfüllt von Hamlet-Gedanken, oder sagen wir

umgekehrt: die Tragödie enthält so viele Gedanken entsprechend der Bacon'schen Anthropologie, dass dieser Theil des wissenschaftlichen Werkes geradezu als Kommentar zu „Hamlet" bezeichnet werden kann. Alle sonstigen Hamlet-Kommentare schwinden neben dieser Erläuterung der Tragödie zu einer Sammlung nebensächlicher Bemerkungen zusammen. Auch im „Hamlet" wird die Wissenschaft vom menschlichen Körper von jenen vier Gesichtspunkten aus betrachtet: Gesundheit, Schönheit, Kraft und Vergnügen. Auch im „Hamlet" wird die Medicin und die Wissenschaft vom Geiste ganz im Sinne der Ideen des Paracelsus, Telesius, Severinus Danus behandelt. Hier, wie in der Parabel „Proserpina oder Geist" (Weisheit der Alten) finden wir Dinge, die sich nur als direkte Hindeutungen auf den Gang der Tragödie deuten lassen. Auch im weiteren Verlaufe der Encyklopädie stossen wir noch auf mancherlei, was uns an „Hamlet" gemahnt, z. B. auf die Geschichte von dem früheren Schauspieler, der durch eine erfundene Erzählung ein ganzes Heer zu Thränen rührt (vergleiche Hekuba). Und das Buch lässt uns nicht von sich, ohne uns in dem Schlussverzeichnisse von Wissenschaften der Zukunft nochmals eine ganze Reihe von Hamlet's Ideen in's Gedächtniss gerufen zu haben.

Das „Neue Organon" bietet uns durch seine Erklärung des Ausdruckes „Irrthümer der Höhle" zugleich die Erklärung des parabolischen Sinnes der Worte „Denmark ist ein Gefängniss". Der menschliche Körper ist die Höhle, in der der Geist eingeschlossen ist; Hamlet, der im Sinne des Dänen Severin und im Sinne Bacon's naturwissenschaftlich gebildete Arzt und Menschenkenner, ist der Fürst dieser „Denmark", dieser Höhlenmark. Der Schluss des „Neuen Organon" giebt ein Wissenschaftsverzeichniss, das an Ausführlichkeit und an Menge der Hamlet-Anklänge noch jenes der „Vermehrungen der Wissenschaften" übertrifft.

Der „Wald der Wälder" giebt uns jene köstlichen Paragraphen über Mimik, ferner die Beobachtungen über Trunksucht, über Sinnestäuschungen und so manche Einzelheit. Und auch der Schluss dieses Werkes bringt ein Verzeichniss, ähnlich den beiden ebenerwähnten und voller Hamlet-Bacon'scher Zukunftswissenschaft.

Die beiden Essays über den Tod bilden eine Erweiterung der Gedanken zweier Hamlet-Monologe, und alles das ergänzt, soweit es die Betrachtung der Verkürzung des Lebens betrifft, Bacon's Gedanken über Verlängerung des Lebens. Das Gleichniss von „Schuhen" ist in beiden Anschauungen angewandt.

Endlich findet sich in Bacon's eigenhändigen Manuskripten, von ihm nicht zur Veröffentlichung bestimmt, ein grosses, wort- und gedankenreiches Blatt, von oben bis unten mit Notizen bedeckt, deren inniger Zusammenhang mit der Tragödie „Hamlet" geradezu heraus-

fordert, das Blatt als eine Vorarbeit zur Dichtung zu bezeichnen. Jedenfalls ist es ein Schema für Gedanken, die alle in demselben Sinne im Drama Verwendung gefunden haben.

Die Gedankenübereinstimmungen der Tragödie mit Bacon's naturwissenschaftlichen Anschauungen, ja sogar mit seinen Irrthümern, sind so massenhaft und derartig in allen verschiedenen wissenschaftlichen Arbeiten des Denkers verstreut, dass sich die geistigen Fäden Hinüber und Herüber nach Hunderten und Tausenden zählen lassen, ja dass sie wohl, wie die Fäden eines kunstvollen Spinnengewebes, schier unzählig sind. — Eine Abweichung der Gedanken Bacon's von denen der Tragödie nirgends.

Betrachten wir jetzt in Kürze das Verhältniss, in dem die Tragödie „Hamlet" zu älteren, auf uns gekommenen Literaturwerken ähnlichen Inhalts und Titels steht.

Die älteste nachweisbare Quelle der Hamlet-Sage ist die „*Historia Danica*" des Saxo Grammaticus. Den Stoff bearbeitete der Franzose Belle-Forest (1564) in einer Novelle, betitelt: „*Avec quelle ruse Amleth, qui depuis fut roi de Dannemarck, vengea la mort de son père Horvendille, occis par Fengon son frère*" (Durch welche List Amleth, der spätere König von Dänemark, den Tod seines Vaters Horwendill rächte, der von seinem Bruder Fengo getödtet worden war). Diese Novelle ward mit Abweichungen und Zusätzen in's Englische übertragen und erschien als „*Historie of Hamblet*" (erste bekannte Ausgabe 1608).

Mit allen diesen hat die Tragödie eigentlich nur die Hauptzüge, das, was im französischen Titel steht, gemein: den Brudermord und den listigen Wahnsinn Hamlet's. Von Figuren nimmt die Tragödie direkt nur vier herüber, aber auch diese mit veränderten Namen. Bei Saxo Grammaticus heisst der alte ermordete König Horwendillus, nicht Hamlet; und der Brudermörder Fengo, nicht Claudius. Der Name der Königin hat die Form Gerutha, nicht Gertrude, und der Name des Helden die Form Amlethus.

Saxo Grammaticus	Belle-Forest	Englische Übersetzung	Tragödie
Amlethus	*Amleth*	*Hamblet*	*Hamlet*
Horwendillus	*Horvendille*	*Horvendile*	*Hamlet*
Fengo	*Fengon*	*Fengon*	*Claudius*
Gerutha	*Geruthe*	*Geruth*	*Gertrude*

Sämmtliche drei Vorläufer der Tragödie lassen den Helden nicht als Prinzen sterben, sondern, nachdem er den Tod des Vaters gerächt hat, den Thron besteigen. Horwendill wird von seinem Bruder bei

einem Feste mit dem Schwerte umgebracht, der alte Hamlet heimlich im Garten und durch Gift. Besonders bemerkenswerth aber ist Folgendes: Der Geist Horwendill's hat Ruhe, er erscheint nicht in der Erzählung. Der Geist also ist durchaus Erfindung des Tragödiendichters, und mit ihm sind es die Gestalten des Marcellus, Barnardo, Francisco, der von uns als Spirittheoretiker erkannten Figuren, die denn überhaupt nur des Geistes wegen geschaffen sind, und die der Dichter nach dem ersten Akte vollständig verschwinden lässt. Amlethus hat einen treuen Freund. Aus ihm ist die lebensvolle Gestalt des Horatio gebildet. Die Hofleute sind in den alten Quellen wenig charakterisirt und ohne Namen. Statt der lieblichen Gestalt der Ophelia finden wir nur eine Jungfrau, die den Prinzen verführen soll. Mit Ausnahme der rohen Fabel ist also fast alles Erfindung des Tragödiendichters, und so hat er denn auch fast alle Namen durchaus nach seinem Eigenwillen und immer im Sinne der wissenschaftlichen Erkenntniss Bacon's gestaltet.

Am ähnlichsten blieb der Name Gertrude dem Namen Rerutha. Verändert ist Amlethus in Hamlet. Durchaus erfunden ist die Gestalt des Geistes und die Namen, meist auch die Figuren, der übrigen Dramenpersonen: Claudius, Polonius, Ophelia, Laertes, Horatio, Marcellus, Barnardo, Francisco, Rosincrance, Guildensterne, Osricke, Reynoldo, Voltimand, Cornelius, Fortinbras.

Um den parabolisch-wissenschaftlichen Gedankenreichthum des Dramas noch einmal an uns vorüberrauschen zu lassen, geben wir hier ein Personenverzeichniss der Tragödie „Hamlet" mit parabolisch-anthropologischen Namens- und Sacherklärungen.

The Tragedie of Hamlet, Prince of Denmark.

Die Tragödie von Hamlet,
dem Prinzen von Denmark, dem Fürsten der Höhlenmark,
dem Fürsten des menschlichen Körpers, dem Arzte.

Und nun die Personen in Betracht der wissenschaftlichen Gesichtspunkte von Bacon's Encyklopädie und Naturwissenschaft. Jeder Person folgt zunächst die Namen-, dann die Sachdeutung:

Personenname.
Namendeutung.
Sachdeutung.

Körper.

Gertrude.

Englische Form der dänisch-lateinischen „Gerutha".

Die Gattin des Geistes, der gebrechliche Körper, an dem der Arzt Hamlet die seelische Vivisection mit fortwährenden Vergleichen aus der körperlichen vornimmt.

Die Wissenschaft vom menschlichen Körper.

1. Medicin.

Hamlet.

Severinus Danus in der Bedeutung „schwermüthiger, melancholischer Däne". — Fürst der Höhlenmark, des menschlichen Körpers, Arzt. — Sohn des Sonnengottes, gleich Aeskulap, dem Erfinder der Heilkunst.

Hamlet vertritt die Gedanken Bacon's und die Gedanken des Severinus Danus, jenes dänischen Arztes, der in seiner „*Idea Medicinae Philosophicae*" die Spirittheorie des Paracelsus klarlegt und der der Medicin als Hauptgrundlage die Naturwissenschaft empfiehlt.

2. Schönheitspflege.

Ophelia.

ἡ ὠφέλεια ἰατρική (Plato) das „Heilmittel", die Geliebte des Arztes Hamlet.

Die Vertreterin der echten Schönheitspflege an Leib und Seele. (Hierzu im Gegensatze: Claudius, der Vertreter der unechten, mit Schminke und Lüge hantirenden Kosmetik.)

3. Athletik.

Laertes.

Buchstabenumstellung des Wortes „*alert*" (behende), mit der griechischen Endung „es". Auch in Buchstaben und dem Klange nach fast gleichwerthig dem griechischen ἀθλητής (Athletes, der Athlet, Wettringer, Wettkämpfer).

Er ist der Vertreter der Schnelligkeit und Behendigkeit, zugleich auch thatsächlich ein Wettringer, Wettspringer, Wettkämpfer. (Hierzu im Gegensatze: Hamlet, der Vertreter der Langsamkeit und Stärke.)

Fortinbras.

Der Name bedeutet „Stark-Arm".

Der Vertreter der im Überfluss strotzenden Körperkraft, fängt er grundlos und muthwillig Krieg an. — Sein Oheim, der alte Fortinbras, gleichfalls ein Wettkämpfer (Akt I, 1).

4. Vergnügungslehre.

Claudius.

Genannt nach dem langlebigen, sinnlichen Tiberius Claudius Nero, den Cornelius Tacitus schildert.

Der Vertreter der niederen Sinnesgelüste, der Wollust und Trunksucht, moralisch und körperlich hässlich und halbthierisch, eine Zwischenform in Bacon'schem Sinne, daher auch *„beast“* (Thier, Vieh), Satyr (Bocksmensch), Kröte (Amphib, Wasserluftthier), alter Kater, Fledermaus (Vogelsäugethier) genannt.

Rosincrance, Guildensterne.

Ihre Namen sind heiteren, strahlenden Dingen entlehnt: Rose, Kranz, Gold, Stern.

Die Vertreter der Geselligkeit.

Osricke, Reynoldo, die Todtengräber-Clowns gehören auch in dies Gebiet.

Die Schauspieler und
Die Musiker.

Sie vertreten mit Hamlet das edelste Sinnesvergnügen, das der Dichter der Tragödie und der Verfasser der Encyklopädie kennt, das Vergnügen des Auges und des Ohrs: Schauspielkunst und Musik.

Voltimand oder Voltumand.

Der Bedeutung des Wortes nach: „der mit der Miene etwas verlangt“.

Cornelius.

Vorname des von Bacon vielbenutzten römischen Historikers Tacitus.

Es scheint, als hätten wir es hier mit einem Scherze des Dichters zu thun. Cornelius Tacitus bedeutet Cornelius, der „Schweiger“. Und auch der Cornelius im „Hamlet“, trotz seines volltönenden Eigennamens, spricht kein Wort. Ein Schweiger, ein Stummer aber passt recht gut in den Rahmen einer anthropologischen Dichtung, besonders neben einem, der nur „mit der Miene spricht“: Voltumand.

Polonius.

Scheint nach dem Philosophennamen Apollonius von Tyana gebildet.

Der Vertreter einer kindlich-leichtgläubigen Wunder-Weltweisheit, der Vertreter des kindisch-altersschwachen Körpers und Geistes.

Geist.

Der Geist des alten Hamlet.

Der Name, mit dem ihn die Beobachter bezeichnen, ist: *Spirit, (Spiritus.)*

Der Sache nach gleich dem philosophischen „Geiste" *(Spiritus)* des Naturphilosophen Paracelsus.

Die Wissenschaft vom Geiste.

Marcellus.

Umlaut des Wortes „Paracelsus".

Vertreter der Naturphilosophie des Schweizers Paracelsus, Verbündeter des Severinus Danus, Hamlet, Bacon.

Barnardo.

Veränderung des italienischen Wortes: „Bernardo".

Vertreter des Bernardino Telesio, Verbündeter des Serverinus Danus, Hamlet, Bacon.

Francisco.

Der Name, in dieser Form nur halb italienisch, enthält das englische Wort *„Francis"*, den Vornamen Bacon's.

Die kurzen Äusserungen lassen eine Deutung der Figur auf Francis Bacon zu.

Horatio.

Das Wort ist gebildet aus *„Ho-"* und *„ratio"* (Vernunft).

Der Vertreter der Vernunft, nach Bacon der höchsten Seeleneigenschaft.

Nebenher wird im ersten Akte der Naturphilosophen Patricius (St. Patrick) und Giordano Bruno (Wittenberg) gedacht.

Hamlet, Severinus Danus, gehört als Mitbeobachter des Geistes selbstverständlich auch unter die Aufschrift Geist, wie er denn, als die Hauptfigur des Ganzeu mit seiner Rolle in sämmtliche Einzeltheile der Wissenschaft vom Körper und der Seele des Menschen eingreift.

Summiren wir alle gefundenen Thatsachen, so erhalten wir das gleiche Endergebniss wie bei Betrachtung des Lustspieles „Der Sturm“. Auch die Tragödie „Hamlet“ ist kein Drama im gewöhnlichen Sinne des Wortes, sondern ein parabolisch-wissenschaftliches Drama. Sie ist ein Drama, das, gemäss Bacon's Theorie der Parabeldichtung, und analog Bacon's erzählenden Parabelmustern in der „Weisheit der Alten“, wiederum Bacon's Ideen, besonders seine naturphilosophischen, anthropologischen und medicinischen in dichterischer Form sichtbar vor Augen führt.

Waren die Beziehungen zwischen Francis Bacon und dem „Sturm“ schon so eng, dass wir uns versucht fühlten, die Person des Dichters mit der des Gelehrten in Eins zu verschmelzen, so sind sie zwischen „Hamlet“ und Francis Bacon wenn möglich noch enger, jedenfalls aber noch weit zahlreicher, denn mehr als der Dichter des „Hamlet“ hat nie ein Sterblicher auf einem verhältnissmässig so kleinen Raume zu sagen vermocht. Und mehr Zeit und Liebe hat wohl auch der Dichter an keines seiner Dramen verwandt, als gerade an sein Herzenskind Hamlet.

Durchaus undenkbar wäre es ja nicht, dass zwei Personen, Bacon und Shakespeare, unabhängig von einander den „Hamlet“ und die „Grosse Erneuerung der Wissenschaften“ geschaffen hätten. Aber es wäre ein Wunder. Wissenschaftlich sind demnach nur noch zwei Annahmen möglich: entweder der Denker und der Dichter haben zusammen gearbeitet, oder der Denker und der Dichter sind wirklich ein und dieselbe Person.

Schon beim „Sturm“ würde es der Unmöglichkeit nahe kommen, ein Zusammenarbeiten zweier Personen erklären zu wollen. Bei Hamlet kann uns kaum der Gedanke in den Sinn kommen; die eine Person müsste denn mindestens 99 und die andere höchstens 1 Procent beigesteuert haben, und dann würde man die Arbeit schwerlich mehr ein gemeinsames Werk beider nennen können. Wenn die Ideen, die Worte, die Wendungen in den Geisterscenen des ersten Aktes durchaus wissenschaftliches Gepräge zeigen, wenn Scene für Scene, Figur für Figur, Rede für Rede, Wort für Wort parabolische Weisheit predigt, und sich doch alles so herrlich zu einem dichterischen Ganzen verschmilzt, dass es wie aus einem Gusse dasteht, was soll da ein Zweiter neben dem gethan haben, der all diese Hauptgedanken und Hauptformen hergab? Wer könnte sich nach all' dem Gehörten denken, dass beim „Hamlet“ der eine die Scenen komponirt, der andere die Reden hineindichtet?! Wahrlich, der eine Geist, der den „Hamlet“ gedichtet hat, war sich selbst genug; er brauchte den Glanz seiner Sonne nicht durch ein Lichtstümpfchen zu verstärken.

Ist aber ein Zusammenarbeiten Zweier (die Zwei müssten ja ausser dem „Sturm“ und „Hamlet“ auch die ganze „Erneuerung der Wissen-

schaften" zusammengearbeitet und durchdacht haben) vollständig ausgeschlossen, so bleibt nur noch die Einheit der Person des Dichters und Denkers übrig.

Demgemäss haben wir wiederum zwei Möglichkeiten: entweder hat Shakespeare die „Grosse Erneuerung der Wissenschaften" geschrieben, oder Bacon den „Hamlet". — Vom Schauspieler Shakespeare oder Shakspere besitzen wir nur fünf mangelhaft geschriebene Unterschriften, sonst keine Zeile. Francis Bacon, der um vier Jahre ältere, trug sich seit seinen Jugendjahren mit dem Riesengedanken einer Erneuerung der auf aristotelisch-scholastischem Standpunkte stehen gebliebenen Wissenschaft. Zahlreiche Vorarbeiten aus den drei Jahrzehnten vor 1620 sind vorhanden und nachträglich gedruckt worden. Als aber 1620 das „*Novum Organum*" (in Folio) erschien, als 1622 die „*Historia Ventorum*" erschien, als 1623 die Encyklopädie „*De Augmentis Scientiarum*" (in Folio), 1623 die „*Historia Vitae et Mortis*" und als 1623 „*Mr. William Shakespeares Comedies, Histories, and Tragedies*" (in Folio) erschienen — war der Schauspieler Shakspere längst ein stiller Mann. Seine Gebeine ruhen seit 1616 in der Stratforder Kirche. — Francis Bacon überlebte ihn um zehn Jahre.

IV.

Shakespeare's „König Lear"

eine dramatische Parabel im Sinne von Bacon's Lehre von den Geschäften.

1. Die Lehre von den Geschäften eine „fehlende Wissenschaft".

DAS achte Buch von Francis Bacon's Encyklopädie „Die Vermehrungen der Wissenschaften" behandelt „die Lehre von der bürgerlichen Gesellschaft" *(Doctrina Civilis)*, eingetheilt in „die Lehre vom Umgange" *(Doctrina de Conversatione)*, „die Lehre von den Geschäften" *(Doctrina de Negotiis)* und „die Lehre vom Staate" *(Doctrina de Imperio, sive Republica)*.

Der Lehre vom Umgang ist das erste Kapitel gewidmet. Der Verfasser nennt diese Wissenschaft eine schon viel behandelte und gönnt ihr nicht mehr als drei Spalten. Anders ergeht es der Lehre von den Geschäften. Sie ist, sagt der Verfasser, bisher so gut wie noch gar nicht beachtet worden, zählt also zu dem, was Bacon „fehlende Wissenschaft" oder „Wünschenswerthes" nennt, und wird im zweiten Kapitel auf nicht weniger als 28 Folio-Spalten behandelt.

Was aber auf diesen 28 geräumigen Spalten gesagt ist, das steht mit dem, was wir in William Shakespeare's Tragödie „König Lear" vor Augen und Ohren geführt bekommen, in so engem und beständigem Zusammenhange, dass es, zwischen diese Dichtung eingefügt, deren sorgfältigste und verständnissvollste Erläuterung abgiebt.

Ich lasse zunächst, in Bacon's eigenen Worten, einen kurzen Überblick aus diesem 2. Kapitel des VIII. Buches folgen (Spalte 208—236 der Frankfurter Folioausgabe von 1665), gebe dann Wort für Wort die ersten vier Seiten (acht Spalten) der Tragödie „König Lear" (Seite 283—287 der Londoner Folioausgabe von 1623) und füge zwischen die Dichtung wörtlich die Stellen des Bacon'schen Kapitels von den Geschäften ein, die den betreffenden Situationen entsprechen. Ich selbst enthalte mich dabei jedes Zwischenwortes.

Linksseitig Latein und Englisch, rechtsseitig die Übersetzung. Was hier durch den Druck hervorgehoben wird, ist auch in den Originalausgaben durch die Schrift ausgezeichnet —:

2. Citate aus Francis Bacon's Kapitel über die Lehre von den Geschäften, bestimmt zur Darlegung des Inhalts.

Spalte 208. *Doctrinam de negotiis partiemur in doctrinam de occasionibus sparsis, et doctrinam de ambitu vitae ... De prudentia autem negotiandi (qua de nunc loquimur) in qua vita humana plurimum versatur, nulli omnino libri conscripti habentur; praeter pauca quaedam monita civilia in fasciculum unum aut alterum collecta, quae amplitudini hujus subjecti nullo modo respondent De negotiis omnigenis: Veluti de filia elocanda, sive de filio educando, sive de praedio coëmendo, de contractu, accusatione, defensione ...*

Spalte 209. *In hoc genere autem nihil invenitur, quod ullo modo comparandum sit cum aphorismis illis, quos edidit Rex Salomon: De, quo testatur Scriptura, Cor illi fuisse instar arenae maris: Sicut enim arenae maris universas orbis oras circumdant, ita et Sapientiae ejus omnia humana, non minus quam divina, complexa est. In aphorismis vero illis, praeter alia magis Theologica, reperies liquido haud pauca praecepta et monita civilia praestantissima, ex profundis quidem sapientiae penetralibus scaturientia, atque in amplissimum varietatis campum excurrentia. Quoniam vero doctrinam de occasionibus sparsis (quae doctrinae de negotiis portio est prior) inter desiderata reponimus, ex more nostro paulisper in illa immorabimur: Atque exemplum ejusdem, ex aphorismis sive parabolis illis Salomonis desumptum, proponemus*

Spalte 209 bis 220.

Exemplum Portionis Doctrinae de occasionibus sparsis, ex parabolis aliquibus Salomonis.

(34 kurze Sprüche mit 34 langen Erläuterungen.)

— —

— — — — — — — — (*circa 11 Spalten*) — — — — — — — —

— —

Spalte 221. *Atque his Salomonis Parabolis, diutius fortasse immorati sumus, quam pro modo exempli; dignitate et rei ipsius, et auctoris, longius provecti. — Neque tantum in usu erat apud Hebraeos, sed alibi etiam Priscorum sapientibus frequentissimum; ut si cujuspiam observatio in aliquid incidisset, quod vitae communi conducibile fuisset, id redigeret et contraheret in brevem aliquam sententiam, vel Parabolam, vel etiam Fabulam. Verùm, quod ad fabulas, (sicut alias dictum est) illae*

2. Citate aus Francis Bacon's Kapitel über die Lehre von den Geschäften, bestimmt zur Darlegung des Inhalts.

Die Lehre von den Geschäften theilen wir in die Lehre von den zerstreuten (zerrütteten) Geschäften und die Lehre vom Emporkommen im Leben Über die geschäftliche Klugheit aber, mit der das menschliche Leben so viel zu thun hat, sind überhaupt noch keine Bücher geschrieben worden, ausser einigen wenigen gesellschaftlichen Ermahnungen, die in einem oder dem andern Bändchen gesammelt sind und die der Wichtigkeit dieses Gegenstandes in keiner Weise entsprechen Über alle Arten von Geschäften: die Verdingung einer Tochter, die Erziehung eines Sohnes, das Erwerben eines Gutes, Vertrag, Anklage, Vertheidigung Spalte 208.

Von dieser Art aber findet sich nichts, was mit jenen Aphorismen verglichen werden könnte, die der König Salomo schrieb, von dem die Bibel bezeugt: sein Herz war wie der Sand des Meeres; denn wie der Sand des Meeres alle Küsten der Erde umgiebt, so umfasste seine Weisheit alles Menschliche und Göttliche. In seinen Aphorismen aber finden wir, ausser den mehr theologisehen, nicht wenige vortreffliche gesellschaftliche Vorschriften und Ermahnungen, die aus den innersten Tiefen der Weisheit hervorspringen und ein weites Feld des Verschiedenartigsten erfüllen. Da wir aber die Lehre von den zerstreuten Geschäften (die der erste Theil der Lehre von den Geschäften ist) unter die wünschenswerthen Dinge setzen, so wollen wir, unserer Gewohnheit gemäss, ein wenig dabei verweilen und ein hierauf bezügliches Beispiel vorführen, das jenen Aphorismen oder Parabeln Salomo's entnommen ist Spalte 209.

Beispiel eines Theils
der Lehre von den zerstreuten Geschäften,
nach einigen Parabeln Salomo's. Spalte 209 bis 220.

(34 kurze Sprüche mit 34 langen Erläuterungen.)

— —

— — — — — — — — (circa 11 Spalten) — — — — — — —

— —

So haben wir bei diesen Parabeln Salomo's länger verweilt, als es sich für ein Beispiel geziemt, indem wir uns mit fortreissen liessen von der Würde der Sache und der Würde des Autors. — Auch war diese Art nicht nur bei den Hebräern in Gebrauch, sondern auch sehr häufig anderswo bei den Weisen der Alten; wenn einem etwas aufstiess, das für das gewöhnliche Leben zu verwenden war, so arbeitete man es aus oder zog es zusammen zu einem Sprichworte oder einer Parabel oder einer Fabel. Fabeln (wie wir schon anderswo sagten) waren Spalte 221.

exemplorum vicarii, et supplementa, olim extiterunt: Nunc quando tempora historiarum copia abundent, ad animatum scopum rectius et alacrius collimatur. At modus scribendi, qui optime convenit argumento tam vario et multiplici, (quale est tractatus de negotiis et occasionibus sparsis) aptissimus ille esset, quem delegit Macciavellus, ad tractandas res Politicas; nimirum per observationes, sive discursus (ut loquuntur) super historiam et exempla. Nam scientia, quae recenter, et quasi in conspectu nostro, ex particularibus elicitur, viam optime novit, particularia denuo repetendi

Spalte 222 bis 234. *(Doctrina de ambitu vitae).*

— —

— —

— — — — — — — — *(circa 12 Spalten)* — — — — — — — —

— —

Spalte 234. *Haec exempli loco circa doctrinam de ambitu vitae sufficient: Illud enim hominibus in memoriam subinde reducendum est, longo abesse, ut adumbrationes istae, quibus utimur in desideratis, loco justorum tractatuum ponantur: sed esse solummodo tanquam schedas aut fimbrias, ex quibus de tela integra judicium fieri possit*

3. Die ersten Scenen der Tragödie „König Lear" mit dazwischen gefügten Citaten aus Francis Bacon's Kapitel von den Geschäften.

Shakespeare-Folio 1623. Seite 283, Spalte a.

The Tragedie of King Lear.

Actus Primus. Scoena Prima.

Enter Kent, Gloucester, and Edmond.

Kent. *I thought the King had more affected the Duke of Albany, then Cornwall.*

Glou. *It did alwayes seeme so to us: But now in the division of the Kingdome,*

Bacon-Folio 1665. Spalte 208. *De occasionibus sparsis.*

it appeares not which of the Dukes hee valewes most, for qualities are so weigh'd, that curiosity in neither, can make choise of eithers moity.

früher Stellvertreter und Ergänzungen für Beispiele; jetzt aber, da die Zeiten einen so grossen Reichthum an Geschichten haben, feilt man sie besser und wirkungsvoller zu einer lebendigen Zielscheibe ab. Für einen so verschiedenartigen und mannichfachen Gegenstand (wie eine Abhandlung über Geschäft und zerstreute Geschäfte ist), bleibt daher die Schreibart die geeignetste, die Macchiavelli benutzt, um politische Dinge abzuhandeln; nämlich Bemerkungen und Unterredungen (Discurse, wie man sagt) über Geschichte und Beispiele. Denn Wissenschaft, die frisch und gleichsam vor unsern Augen aus den Einzelthatsachen hervorgelockt wird, kennt den Weg am besten zu Einzelthatsachen zurück

(Über die Lehre vom Emporkommen im Leben). Spalte 222 bis 234.

— —

— —

— — — — — — — — (circa 12 Spalten) — — — — — — — —

— —

Dies möge als Beispiel über die Lehre vom Emporkommen im Leben genügen. Doch möchten wir es den Menschen wiederholt in's Gedächtniss zurückrufen, dass wir weit davon entfernt sind, diese Skizzen, deren wir uns statt der gewünschten Zukunftswissenschaft bedienen, die Stelle wirklicher Abhandlungen vertreten zu lassen. Sie sind nur wie Streifen und Fasern, aus denen man auf das unberührte ganze Gewebe schliessen kann. Spalte 234.

3. Die ersten Scenen der Tragödie „König Lear“ mit dazwischengefügten Citaten aus Francis Bacon's Kapitel von den Geschäften.

Die Tragödie König Lear.

Shakespeare-Folio 1623. Seite 283, Spalte a.

Erster Akt. Erste Scene.

Kent, Gloucester und Edmund treten auf.

Kent. Ich dachte, der König wäre dem Herzog von Albanien gewogener als dem von Cornwall.

Glou. So schien es immer; doch jetzt bei der Theilung des Königreichs

Zerstreute Geschäfte.

Bacon-Folio 1665. Spalte 208.

zeigt sich's nicht, welchen von den Herzögen er höher schätzt, denn die Theile sind so abgewogen, dass selbst genaueste Prüfung sich für keine der Hälften entscheiden könnte.

Kent. *Is not this your Son, my Lord?*
Glou. *His breeding Sir, hath bin at my charge.*

Spalte 208. *De filio educando.*

I have so often blush'd to acknowledge him, that now I am braz'd too't.
Kent. *I cannot conceive you.*
Glou. *Sir, this young Fellowes mother could; whereupon she grew round womb'd, and had indeede (Sir) a Sonne for her Cradle, ere she had a husband for her bed. Do you smell a fault?*
Kent. *I cannot wish the fault undone, the issue of it, being so proper.*
Glou. *But I have a Sonne, Sir, by order of Law, some yeere elder then this; who, yet is no deerer in my account,*

Spalte 211. *Parabola.* *Filius sapiens laetificat patrem.* *(Prov. X, 1.)*

though this Knave came somthing sawcily to the world before he was sent for: yet was his Mother fayre, there was good sport at his making, and the horson must be acknowledged.

Spalte 208. *De contractu.*

Doe you know this Noble Gentleman, Edmond?

Edm. *No, my Lord.*
Glou. *My Lord of Kent: Remember him heereafter, as my Honourable Friend.*
Edm. *My services to your Lordship.*
Kent. *I must love you, and sue to know you better.*

Edm. *Sir, I shall study deserving.*
Glou. *He hath bin out nine yeares, and away he shall againe. The King is comming.*

Sennet. Enter King Lear, Cornwall, Albany, Gonerill, Regan, Cordelia, and attendants.

Lear. *Attend the Lords of France and Burgundy, Gloster.*
Glou. *I shall, my Lord.* *Exit.*
Lear. *Meane time we shal expresse our darker purpose.*
Give me the Map there. Know, that we have divided
In three our Kingdome.

Kent. Ist das nicht euer Sohn, Mylord?

Glou. Seine Erziehung, Herr, geschah auf meine Kosten.

Erziehung eines Sohnes. Spalte 208.

Ich bin so oft erröthet, ihn anzuerkennen, dass ich jetzt dagegen gestählt bin.

Kent. Ich kann euch nicht verstehen.

Glou. Herr, dieses jungen Burschen Mutter und ich verstanden uns nur zur gut; worauf sie rundbäuchig wurde und in der That (Herr) früher einen Sohn für ihre Wiege hatte als einen Gemahl für ihr Bett. Merkt ihr was von einem Fehltritt?

Kent. Ich kann den Fehltritt nicht ungeschehen wünschen, da der Erfolg so anmuthig ist.

Glou. Aber ich habe auch einen rechtmässigen Sohn, einige Jahre älter als dieser; der gleichwohl nicht besser bei mir angeschrieben steht.

Parabel. Ein weiser Sohn ist seines Vaters Freude (Sprüche Salomo's X, 1). Spalte 211.

Obgleich dieser Schelm etwas vorwitzig in die Welt kam, ehe er gerufen wurde, so war doch seine Mutter schön, es ging lustig her bei seiner Zeugung, und der Bankert musste anerkannt werden.

Vertrag. Spalte 208.

Kennst du diesen edeln Herrn, Edmund?

Edm. Nein, Mylord.

Glou. Mylord von Kent; gedenke sein fortan als meines verehrten Freundes.

Edm. Ich bin zu eurer Lordschaft Diensten.

Kent. Ich muss euch lieben und wünsche, euch näher kennen zu lernen.

Edm. Herr, ich werde trachten, es zu verdienen.

Glou. Er war einige Jahre auswärts, und fort soll er wieder. Der König kommt.

Fanfare. König Lear, Cornwall, Albanien, Gonerill, Regan, Cordelia und Gefolge treten auf.

Lear. Gloster, führt ein die Herrn von Frankreich und Burgund.

Glou. Sehr wohl, mein König. Geht ab.

Lear. Derweil enthüll'n wir unsern dunklern Vorsatz.
Gebt mir die Karte da. Wisst, dass wir theilten
In drei das Königreich.

Spalte 208. *De occasionibus sparsis.*

and 'tis our fast intent,
To shake all Cares and Businesse) from our Age,*
Conferring them on yonger strengths, while we
Unburthen'd crawle toward death.

Spalte 211. *Parabola. Qui conturbat domum suam, possidebit ventos (Prov. XI, 29).*

Spalte 217. *Parabola. Iter pigrorum, quasi sepes spinarum (Prov. XV, 19). Explicatio. . . . Idem observari possit etiam in familia regenda; in qua, si adhibeatur cura et providentia, omnia placite et veluti sponte procedunt, absque strepitu et tumultu: Sin haec desint, ubi major aliquis motus intervenerit, omnia simul agenda turmatim occurrunt; tumultuantur servi, aedes personant.*

Our son of Cornwal,
And you our no lesse loving Sonne of Albany,
Sh. Seite 283, Spalte b. *We have this houre a constant will to publish*
Our daugthers severall Dowers, that future strife,
May be prevented now. The Princes, France and Burgundy,
Great Rivals in our yongest daugthers love,
Long in our Court, have made their amorous soiourne,
And heere are to be answer'd.

Spalte 208. *De filia elocanda.*

Tell me my daughters
(Since now we will divest us both of Rule,
Interest of Territory, Cares of State)
Which of you shall we say doth love us most,
That we, our largest bounty may extend,
Where Nature doth with merit challenge. Gonerill,
Our eldest borne, speake first.

Glou. Sir, I love you more then word can weild ẙ matter,
Deerer then eye-sight, space, and libertie,
Beyond what can be valewed, rich or rare,
No lesse then life, with grace, health, beauty, honor:
As much as Childe ere lov'd, or Father found.

*) *Das Wort „Businesse“ zum ersten Male.*

Zerstreute Geschäfte. Spalte 208.

und fest beschlossen,
Von unserm Alter Sorgen und Geschäft*)
Hinwegzuschütteln und auf jüngre Kräfte
Zu übertragen, während wir entbürdet
Dem Tod entgegenschleichen.

Parabel. Wer sein eigen Haus in Unordnung bringt, wird den Wind besitzen (Sprüche Salomo's XI, 29). Spalte 211.

Parabel. Der Weg des Faulen ist wie ein Dornenzaun (Sprüche Salomo's XV, 19). Erläuterung. . . . Dies kann auch in einem Familienhaushalt beobachtet werden. Wenn man Sorge und Vorsicht anwendet, geht alles sanft und wie von selbst, ohne Lärm und Zwiespalt; aber wenn diese fehlen, und irgend eine grosse Bewegung eintritt, soll alles plötzlich zu gleicher Zeit gethan werden, die Diener gerathen in Verwirrung, und das Haus erdröhnt. Spalte 217.

Sohn von Cornwall,
Und ihr, nicht wen'ger lieber Sohn Albanien,
Wir sind jetzt fest gewillt, bekannt zu geben Sh. Seite 283, Spalte b.
Die Mitgift unsrer Töchter, künft'gem Streit
So vorzubeugen.
Die Fürsten Frankreich und Burgund, erhabne
Rivalen in der jüngsten Tochter Liebe,
Verweilten lang am Hof in Liebeswerbung
Und sollen Antwort haben.

Verdingung einer Tochter. Spalte 208.

Sagt mir, Töchter,
(Da jetzt der Herrschaft wir entsagen wollen,
Der Landserträge und der Staatsgeschäfte,)
Welche von euch liebt uns nun wohl am meisten;
Dass wir die reichste Güte spenden, wo
Natur sie und Verdienst zugleich erheischen.
Gon'rill, du Erstgeborne, sprich zuerst.

Gon. Herr,
Ich lieb' euch mehr als Worte hat die Sache,
Mehr als das Augenlicht, als Raum und Freiheit,
Mehr als was reich und selten wird geschätzt,
Nicht minder als ein Leben mit Gesundheit,
Reiz, Schönheit, Ruhm; so sehr als je ein Kind
Jemals geliebt, ein Vater Liebe fand.

*) Das Wort „Geschäft" zum ersten Male.

A love that makes breath poore, and speech unable,
Beyond all manner of so much I love you.

Spalte 209. *Parabola. Mollis Responsio frangit iram (Prov. XV, 1).*

Spalte 218. *Parabola. In omni opere bono erit abundantia; ubi autem verba sunt plurima, ibi frequenter egestas (Prov. XIV, 23). Explicatio. Separat Salomon hac parabola fructum laboris linguae, et laboris manuum; quasi ex altero proveniat egestas, ex altero abundantia. Etenim fit fere perpetuo, ut, qui multa effutiunt, jactant multa, multa promittunt, egeni sunt, nec emolumentum capiant ex illis rebus, de quibus loquuntur. Quin etiam, ut plurimum, industrii minime sunt, aut impigri ad opera, sed tantummodo sermonibus se, tanquam vento, pascunt et satiant.*

Cor. What shall Cordelia speake? Love, and be silent.

Spalte 218 und 219. *(Fortsetzung des Ebengesagten.) Sane, ut poëta loquitur, Qui silet, est firmus*). Is qui conscius est, se in opere proficere, sibi plaudit, et tacet: Qui vero è contra conscius est, auras se inanes captare, multa et mira apud alios praedicat.*

*Parabola. Melior est correptio manifesta, quam amor occultus (Prov. XXVII, 5). Explicatio. Reprehendit parabola mollitiem amicorum, qui amicitiae privilegio non utuntur in admonendo libere et audacter amicos, tam de erroribus, quam de periculis suis. Quid enim faciam**) (solet hujusmodi mollis amicus dicere) aut quo me vertam;***) Amo illum quantum quis, maxime; meque, siquid illi adversi contigerit, ipsius loco libenter substituerim ...*

Lear. Of all the bounds even from this Line, to this,
With shadowie Forrests, and with Champains rich'd
With plentuous Rivers, and wide-skirted Meades
We make thee Lady. To thine and Albanies issues
Be this perpetuall.

Spalte 208. *De occasionibus sparsis.*

What sayes our second Daughter?
Our deerest Regan, wife of Cornwall?

*) *Ovid, Rem. Amor.* 697. **) ***) *Die beiden Fragen des „sanften Freundes" bilden einen fünffüssigen Jambus mit ganz derselben Cäsur wie die Worte Cordelia's: „Quid enim faciam? aut quo me vertam?"*

Mein Hauch ist arm, unfähig meine Rede,
Ich lieb' euch über alles Maass und Ziel.

Parabel. Eine sanfte Antwort bricht den Zorn (Sprüche Salomo's XV, 1). Spalte 209.

Parabel. In jedem gutem Werke ist Überfluss; aber, wo zu viele Worte sind, da ist meist Mangel (Sprüche Salomo's XIV, 23). Erläuterung. Durch diese Parabel unterscheidet Salomo die Frucht der Zungenarbeit und der Handarbeit; aus der einen geht Mangel, aus der andern Überfluss hervor. Denn meist geschieht es, dass die, die viel reden, viel prahlen und viele Versprechungen machen, Armselige sind, die keinen Gewinn von den Dingen machen, davon sie reden. Meistens sind sie dann auch keineswegs fleissig und thätig in betreff der Werke, sondern nähren und füllen sich nur mit Worten wie mit Wind. Spalte 218.

Cor. Was soll Cordelia thun? Lieben und schweigen.

(Fortsetzung des Ebenangeführten.) Wahrlich, wie der Dichter sagt: „Wer schweigt, ist sicher,"*) Wer da weiss, dass er mit Thaten nützt, der ist mit sich selbst zufrieden und schweigt; wer sich aber bewusst ist, dass er nur leere Luft schnappt, der sagt und prahlt andern gegenüber vieles. Spalte 218 und 219.

Parabel. Öffentlicher Tadel ist besser denn heimliche Liebe (Sprüche Salomo's XXVII, 5). Erläuterung. Diese Parabel wendet sich gegen die Sanftmuth der Freunde, die nicht von dem Freundschaftsvorrechte Gebrauch machen und die Freunde offen und kühn ermahnen, wenn sie sich irren oder in Gefahr sind. Was soll denn ich wohl thun?**) (derart pflegt der sanfte Freund zu reden), wohin mich wenden?***) Ich liebe ihn so sehr als irgendwer und möchte mich, wenn ihm etwas Böses widerfährt, am liebsten an seine Stelle setzen

Lear. All dies Gebiet von diesem Strich zu diesem,
An schatt'gen Forsten und Gefilden reich,
An vollen Flüssen, weitgedehnten Matten,
Beherrsche du. Dein und Albaniens Stamm
Sei dies auf ewig.

Zerstreute Geschäfte. Spalte 208.

Was sagt unsre zweite,
Die theure Tochter Regan, Cornwalls Gattin?

*) Ovid, Rem. Amor. 697: Qui silet, est firmus. **) ***) Diese beiden Fragen des „sanften Freundes" bilden auch im lateinischen Original, wie hier in der Übersetzung einen fünffüssigen Jambus: „Quid enim faciam? aut quo me vertam?"

Reg. *I am made of that selfe-mettle as my Sister,*
And prize me at her worth. In my true heart,
I finde she names my very deede of love:
Onely she comes too short, that I professe
My selfe an enemy to all other ioyes,
Which the most precious square of sense professes,
And finde I am alone felicitate
In your deere Highnesse love.

Spalte 218. *(Siehe oben.) Ubi autem verba sunt plurima, ibi frequenter egestas ... fructum laboris linguae ... vento satiant.*

Cor. *Then poore Cordelia,*
And yet not so, since I am sure my love's
More ponderous then my tongue.

Spalte 218. *Qui silet, est firmus.*

Lear. *To thee, and thine hereditarie ever,*
Remaine this ample third of our faire Kingdome,
No lesse in space, validitie, and pleasure
Then that conferr'd to Gonerill.

Spalte 208. *De occasionibus sparsis.*

Now our Joy,
Although our last and least: to whose yong love,
The Vines of France, and Milk of Burgundie,
Strive to be interest.

Spalte 208. *De filia elocanda.*

What can you say, to draw
A third, more opilent then your Sisters? speake.

Cor. *Nothing my Lord.*
Lear. *Nothing?*
Sh. Seite 284, Spalte a. *Cor.* *Nothing.*

Spalte 209. *Parabola. Mollis Responsio frangit iram. Explicatio. Si incendatur ira Principis vel Superioris adversus te, et tuae jam sint loquendi partes, duo praecipit Salomon: Alterum, ut fiat responsio; Alterum, ut eadem sit mollis. Prius continet tria praecepta. Primo, ut caveas à silentio tristi et contumaci ...*

Spalte 205.*) *Vetus est narratio, (Rex Optime) convenisse complures Philosophos solemniter, coram Legato Regis exteri, atque singulos pro virili parte Sa-*

*) *Beginn des achten Buches (Doctrina Civilis) mit der Anrede an König Jakob, dem das Werk gewidmet ist.*

Reg. Ich bin vom selben Stamm wie meine Schwester
Und schätze mich ihr gleich. In treuem Herzen
Find' ich, hat sie genannt schon meine Liebe!
Nur sagt sie viel zu wenig. Ich erkläre
Mich selbst als Feindin aller Erdenfreuden,
Die in der Sinne reichstem Umkreis wohnen,
Und find' in eurer theuern Hoheit Liebe
Allein mein Glück.

(Siehe oben.) W o z u v i e l e W o r t e s i n d , d a i s t m e i s t M a n g e l . . . Z u n g e n a r b e i t . . . Wind. Spalte 218.

Cor. Arme Cordelia, dann!
Doch nein, denn sicher bin ich, meine Liebe
Wiegt mehr als meine Zunge.

W e r s c h w e i g t , i s t s i c h e r. Spalte 218.

Lear. Dir und den Deinen bleib' als Erb' auf immer
Dies weite Drittel unsres schönen Reichs,
An Raum, an Werth und Anmuth wen'ger nicht,
Als was ich Gon'rill gab.

Z e r s t r e u t e G e s c h ä f t e. Spalte 208.

Nun, unsre Freude,
Obgleich die jüngst' und kleinste, deren Liebe
Die Weine Frankreichs und die Milch Burgunds
Erwerben möchten,

V e r d i n g u n g e i n e r T o c h t e r. Spalte 208.

sprich, was kannst du sagen,
Ein Drittel zu erringen, reicher noch
Als deine Schwestern? Sprich.
Cor. Nichts, Mylord.
Lear. Nichts?
Cor. Nichts. Sh. Seite 284, Spalte a.

Parabel. E i n e s a n f t e A n t w o r t b r i c h t d e n Z o r n. Erläuterung. Wenn der Z o r n eines Fürsten oder Oberen gegen dich entbrannt ist, und du daran kommst zu sprechen, so lehrt Salomo zweierlei: erstens, dass eine A n t w o r t g e g e b e n w e r d e; zweitens, dass d i e s e l b e s a n f t s e i. Die erste Lehre enthält drei Vorschriften. Erstens, dass d u d i c h h ü t e s t v o r e i n e m t r ü b e n u n d h a r t - n ä c k i g e n S c h w e i g e n Spalte 209.

Es giebt eine alte Geschichte (Bester König), dass viele Philosophen feierlich in Gegenwart des Gesandten eines fremden Königs zusammen- Spalte 205.*)

*) Beginn des achten Buches (Gesellschaftslehre) mit der Anrede an König Jakob, dem das Werk gewidmet ist.

pientiam suam ostendasse; ut haberet Legatus, quae referret de mirabili sapientia Graecorum. Unus tamen numero silebat, et nihil adducebat in medium: adeo Legatus ad eum conversus diceret: Tu vero quid habes, quod referam? Cui ille: Refer (inquit) Regi tuo, te invenisse apud Graecos aliquem, qui tacere sciret.

Spalte 205. *Pindarus vero hujusmodi quidpiam ejaculatur: Interdum magis efficiunt non dicta, quam dicta.*

Lear. *Nothing will come of nothing, speake againe.*
Cor. *Unhappie that I am, I cannot heave*
My heart into my mouth: I love your Maiesty
According to my bond, no more nor lesse.
Lear. *How, how Cordelia? Mend your speech a little,*
Least you may marre your Fortunes.

Spalte 208. *Doctrina de ambitu vitae, ea tantum, quae ad propriam cujusque fortunam amplificandam spectant, excerpit.*

Spalte 222. *Faber quisque fortunae suae.*

Cor. *Good my Lord.*
You have begot me, bred me, lov'd me.
I returne those duties backe as are right fit,
Obey you, Love you, and most Honour you.
Why have my Sisters Husbands, if they say
They love you all? Happily when I shall wed,
That Lord, whose hand much take my plight, shall carry
Halfe my love with him, halfe my Care, and Dutie,
Sure I shall never marry like my Sisters.
Lear. *But goes thy heart with this?*
Cor. *I my good Lord.*
Lear. *So young and so untender?*
Cor. *So young my Lord, and true.*
Lear. *Let it be so, thy truth then be thy dowre:*
For by the sacred radiance of the Sunne,
The miseries of Heccat and the night:
By all the operation of the Orbes,
From whom we do exist, and cease to be,
Heere I disclaime all my Paternall care,
Propinquity and property of blood,
And as a stranger to my heart and me,
Hold thee from this for ever. The barbarous Scythian,

gekommen seien, damit jeder Einzelne für seinen Antheil seine Weisheit zeige, so dass der Gesandte etwas von der bewundernswerthen Weisheit der Griechen zu erzählen habe. Einer aber von ihnen schwieg und brachte nichts vor, so dass der Gesandte sich zu ihm wandte und sagte: Was hast du denn, dass ich's erzähle? Worauf jener: Berichte (sprach er) du habest bei den Griechen einen gefunden, der zu schweigen versteht.

Pindar äussert sich ungefähr so: Bisweilen macht das Nicht-Gesagte mehr Eindruck als das, was gesagt wird. Spalte 205.

Lear. Nichts wird von nichts auch kommen; sprich noch einmal.
Cor. Ich Unglückselige, ich kann nicht heben
Mein Herz in meinen Mund, ich lieb' eu'r Hoheit
Wie's meine Pflicht erheischt, nicht mehr noch minder.
Lear. Wie? wie? Cordelia! bess're deine Rede
Ein wenig, dass du nicht dein Glück verderbest.

Die Lehre vom Emporkommen im Leben stellt alles das zusammen, was dazu dient, das eigene Glück eines jeden zu vermehren. Spalte 208.

Jeder ist seines Glückes Schmied. Spalte 222.

Cor. Mein theurer Herr,
Ihr zeugtet mich, erzogt mich, liebtet mich;
Wie's mir geziemt, erwidr' ich all' die Wohlthat,
Gehorch' euch, lieb' euch und verehr' euch hoch.
Was haben meine Schwestern Gatten, wenn sie
Euch einzig lieben? Wahrlich, wenn ich freie,
Der Mann, dem meine Treu' ich geb', soll tragen
Halb meine Lieb' auch, meine Sorg' und Pflicht.
Fürwahr ich freie nicht wie meine Schwestern.
Lear. Doch kommt dir das von Herzen?
Cor. Ja, mein Vater.
Lear. So jung und so unzärtlich?
Cor. So jung, o Herr, und wahr.
Lear. Sei's. Deine Wahrheit sei denn deine Mitgift.
Denn bei dem heil'gen Strahlenglanz der Sonne,
Beim Elend Hekates und bei der Nacht,
Bei aller Macht und Kraft der Sternenkreise,
Durch die wir leben und zu sein aufhören,
Hier sag' ich los mich aller Vaterpflicht,
Aller Verwandtschaft, aller Blutsgemeinschaft,
Und als ein Fremdling mir und meinem Herzen
Halt' ich von jetzt für immer dich. Der Scythe,

Or he that makes his generation messes
To gorge his appetite, shall to my bosome
Be as well neighbour'd, pittied, and releev'd,
As thou my sometime Daughter.

Spalte 211. *Parabola. Qui conturbat domum suam, possidebit ventos (Prov. XI, 29). Explicatio. Utile admodum monitum, de discordiis et turbis domesticis. Plurimi enim, ex dissidiis uxorum, aut exhaeredationibus filiorum, aut mutationibus frequentibus familiae, magna sibi spondent; ac si inde, vel animi tranquillitas, vel rerum suarum administratio felicior, sibi obventura foret. Sed plerumque abeunt spes suae in ventos.*

Kent. *Good my Liege.*

Spalte 209. *Parabola. Servus prudens dominabitur in filium stultum; Et partietur haereditatem inter fratres (Prov. XVII, 2).*

Lear. *Peace Kent,*
Come not betweene the Dragon and his wrath,
I lov'd her most, and thought to set my rest
On her kind nursery. Hence and avoid my sight:
So be my grave my peace, as here I give
Her Fathers heart from her; call France, who stirres?
Call Burgundy. Cornwall, and Albanie,
With my two Daughters Dowres, digest the third,
Let pride which she cals plainnesse, marry her.
I doe invest you ioyntly with my power,
Preheminence, and all the large effects
That troope with Maiesty. Our selfe by Monthly course,
With reservation of an hundred Knights,
By you to be sustain'd, shall our abode
Make with you by due turne,

Spalte 211. *Mutationibus frequentibus familiae.*

onely we shall retaine
The name, and all th'addition to a King: the Sway,
Revennew, Execution of the rest,
Beloved Sonnes be yours,

Spalte 211. *Perturbatores isti familiae suae molestias varias, et ingratitudinem eorum, quos, aliis praeteritis, adoptant, et deligunt, saepe numero experiuntur.*

Der Wilde, der die eignen Kinder frisst,
Die Gier zu sättigen, soll meinem Busen
So nah' in Nachbarschaft, in Trost und Mitleid
Als du sein, meine einst'ge Tochter.

Parabel. Wer sein eigen Haus in Unordnung bringt, wird den Wind besitzen (Sprüche Salomon's XI, 29). Erläuterung. Eine sehr nützliche Mahnung über häusliche Uneinigkeiten und Zerwürfnisse. Denn viele versprechen sich Grosses aus der Trennung von ihren Weibern, oder aus der Enterbung ihrer Kinder oder aus dem häufigen Wechsel in ihrer Familie, als ob sie dadurch Seelenruhe oder einen glücklicheren Verlauf ihrer Geschäfte erlangen könnten. Aber gewöhnlich gehen ihre Hoffnungen in die Winde. Spalte 211.

Kent. Theurer Herr.

Parabel. Ein kluger Diener wird über einen thörichten Sohn herrschen und das Erbe unter den Brüdern austheilen (Sprüche Salamo's XVII, 2). Spalte 209.

Lear. Schweig, Kent,
Komm' nicht zwischen den Drachen und seinen Zorn!
Sie war mein Liebling. Ihrer sanften Pflege
Wollt' ich vertraun mich. Fort, mir aus den Augen!
So sei mein Grab mir Ruh', wie hier ich reisse
Mein Vaterherz von ihr. Ruft Frankreich mir!
Ruft mir Burgund! Ihr, Cornwall und Albanien,
Zu zweier Töchter Mitgift schlagt die dritte.
Stolz, den sie Gradheit heisst, heirathe sie,
Gemeinsam kleid' ich euch in meine Macht,
Vorrang und alle hohen Würden, die
Die Majestät umgiebt. Von Mond zu Mond,
Mit Vorbehalt allein von hundert Rittern,
Die ihr erhalten müsst, soll unser Wohnsitz
Bei euch geziemend wechseln.

Häufiger Wechsel in der Familie. Spalte 211.

Nur den Namen
Behalten wir und eines Königs Würden;
Die Macht, Einkünfte, alle Staatsgewalt
Sei euer, liebe Söhne.

Diese Beunruhiger ihrer Familie erfahren oft mancherlei Leid und Undankbarkeit von denen, die sie, andere übergehend, an Kindesstatt annehmen und lieben. Spalte 211.

which to confirme,
This Coronet part betweene you.
Kent. *Royall Lear,*
Whom I have ever honor'd as my King,
Lov'd as my Father, as my Master follow'd,
As my great Patron thought on in my praiers.

Spalte 209. *Parabola. Sevrus prudens etc. Explicatio. In omni familia, turbata et discordi, semper exurgit aliquis servus, aut humilis amicus, praepotens, qui pro arbitrio se gerat ...*

Lear. *The bow is bent and drawne, make from the shaft.*
Kent. *Let it fall rather, though the forke invade*
The region of my heart, be Kent unmannerly,
When Lear is mad, what wouldest thou do old man?
Think'st thou that dutie shall have dread to speake,
When power to flattery bowes?
To plainnesse honour's bound,
When Maiesty falls to folly, reserve thy state,
And in thy best consideration cheeke
Sh. Seite 284, Spalte b. *This hideous rashnesse, answere my life, my iudgement:*
Thy yongest Daughter do 's not love thee least,
Nor are those empty hearted, whose low sounds
Reverbe no hollownesse.

Spalte 218. *Parabola. Ubi autem verba sunt plurima, ibi frequenter egestas labor linguae.*

Lear. *Kent, on thy life no more.*
Kent. *My life I never held but as pawne*
To waye against thine enemies, nere feare to loose it,
Thy safety being motive.
Lear. *Out of my sight.*
Kent. *See better Lear, and let me still remaine*
The true blank of thine eie.
Lear. *Now by Apollo.*
Kent. *Now by Apollo, King*
Thou swear. st thy Gods in vaine.
Lear. *O Vassall! Miscreant.*)*
Alb. Cor. *Deare Sir forbeare.*
Kent. *Kill thy Physition, and thy fee bestow*
Upon the foule disease,

**) Die modernen Ausgaben fügen hier bei: Laying his hand on the swora.*

Dess zum Zeichen
Theilt diese Krone unter euch,
Kent. Erhabner Lear,
Den immer ich als meinen König ehrte,
Als Vater liebte, ihm als Meister diente,
Den ich als Schirmherrn einschloss in's Gebet . . .

Parabel. Ein kluger Diener u. s. f. Erläuterung. In jeder beunruhigten und uneinigen Familie steht immer ein Diener oder ein einflussreicher ergebener Freund auf, der sich zum Schiedsrichter macht Spalte 209.

Lear. Der Bogen ist gespannt, hinweg vom Pfeil!
Kent. Er falle lieber, ob die Spitze auch
Mein Herz durchbohrt. Kent muss unhöflich sein,
Wenn Lear toll ist. Was thust du, alter Mann?
Denkst du, dass Pflicht sich fürchten soll zu sprechen,
Wenn Macht sich neigt zur Schmeichelei?
Der Ehre ziemt Geradheit,
Wenn Majestät in Thorheit fällt. Bleib Herrscher
Und mit der besten Überlegung hemme
Die frevle Raschheit. Mit dem Leben bürg' ich, Sh. Seite 284, Spalte b.
Die jüngste Tochter liebt dich nicht zu wenigst,
Noch sind die Herzen leer, wenn leise Klänge
Nicht Hohlheit widerhallen.

Parabel. Wo viele Worte sind, da ist oft Mangel Spalte 218.
Zungenarbeit.

Lear. Bei deinem Leben, Kent, nichts mehr!
Kent. Mein Leben hielt ich stets nur als ein Pfand,
Zu wagen gegen deine Feinde, nimmer
Fürcht' ich, es zu verlieren, gilt's dein Heil.
Lear. Aus meinen Augen!
Kent. Sieh besser, Lear, und lass mich bleiben noch
Die wahre Zielscheib' deinem Aug'.
Lear. Nun, beim Apollo.
Kent. Nun, beim Apollo, König.
Umsonst beschwörst du deine Götter.
Lear. Ha, Knecht, Empörer!*)
Alb. Corn. Theurer Herr, lasst ab.
Kent. Ja, tödte deinen Arzt und gieb den Lohn
Der schnöden Krankheit.

*) Die modernen Ausgaben fügen bei: Er greift nach dem Schwerte.

Spalte 214. *Parabola. Si Spiritus potestatem habentis adscenderit super te, locum tuum ne dimiseris, quia curatio faciet cessare magna peccata. (Eccles X, 4.) Explicatio. Praecipit parabola, quomodo se quis gerere debeat, cum iram atque indignationem principis incurrit. Praeceptum duplex: Primo, ut non dimittat locum suum: Secundo, ut curationi, tanquam in morbo aliquo gravi, diligenter et caute attendat.*

revoke thy guift,
Or whil'st I can vent clamour from my throate,
Ile tell thee thou dost evill.
Lear. *Heare me recreant, on thine allegeance heare me;*
That thou hast sought to make us breake our vowes,
Which we durst never yet; and with strain'd pride,
To come betwixt our sentences, and our power,
Which nor our nature, nor our place can beare;
Our potencie made good, take thy reward.
Five dayes we do allot thee for provision,
To shield thee from disasters of the world,
And on the sixt to turne thy hated backe
Upon our Kingdome; if on the tenth day following,
Thy banisht trunke be found in our Dominions,
The moment is thy death, away. By Jupiter,
This shall not be revok'd.
Kent. *Fare thee well King, sith thus thou wilt appeare,*
Freedome lives hence, and banishmest is here;
The Gods to their deere shelter take thee Maid,
That iustly thinkst, and hast most rightly said:)*

Spalte 209. *Rex Salomon, de quo testatur Scriptura; Cor**) illi fuisse instar arenae maris. . .*

And your large speeches, may your deeds approve,
That good effects may spring from words of love:

Spalte 218. *Parabola. Verba plurima . . . labor linguae . . . vento satiant.*

Thus Kent, O Princes, bids you all adew,
Hee'l shape his old course, in a Country new.
Exit.

*) **) *Beidem entspricht das Wort Cordelia (1605: Cordella), das, von „Cor", das Herz, und δῆλος, offen, abgeleitet: die Offenherzige, Weitherzige, Wahre bedeutet.*

Im Gegensatze dazu hat das Wort Lear (1605: Leir) auffällige Ähnlichkeit mit dem englischen „Liar", Lügner, Lügenfreund.

Parabel. Wenn der Geist eines Gewaltigen wider dich aufsteht, so sollst du deinen Platz nicht verlassen; denn Heilung macht grosse Vergehen schwinden. (Prediger Salomo X, 4.) Erläuterung. Diese Parabel lehrt, wie einer sich benehmen soll, der den Zorn und Unmuth eines Fürsten auf sich geladen hat. Die Vorschrift ist zweifach: Erstens, er soll seinen Platz nicht verlassen; zweitens, er soll sorgfältig und klug, gleichsam wie in irgend einer schweren Krankheit, die Heilung überwachen. Spalte 214.

Widerruf' die Schenkung,
Sonst, bis der Kehle Kraft versagt zu schrein,
Will ich dir sagen, du thust Übel.

Lear. Hör' mich, du Wicht, bei deinem Lehnseid, hör' mich!
Weil du zum Wortbruch uns verleiten willst,
Den wir uns nie erlaubt, und dich gedrängt hast
Stolz zwischen unsern Spruch und unsre Macht,
Was unser Blut und Rang nicht dulden kann,
Sprech' ich als Herrscher jetzt, nimm deinen Lohn.
Fünf Tage geb' ich dir, dich auszurüsten,
Und vor dem Ungemach der Welt zu schirmen,
Am sechsten kehrst du den verhassten Rücken
Dem Königreich, und weilt am zehnten Tage
In unserm Land noch dein verbannter Leib,
So ist's dein Tod. Hinweg. Bei Jupiter,
Dies wird nicht widerrufen.

Kent. Fahr' wohl denn, König. Willst du so erscheinen,
Lebt Freiheit auswärts und Verbannung hier.
Die Götter mögen dich beschützen, Mädchen,
Das redlich denkt und rechte Worte sprach!*)

König Salomo, von dem die Schrift bezeugt: Sein Herz**) war wie der Sand des Meeres . . . Spalte 209.

Und euer Reden, mag's die That erweisen,
Dass gutes Werk aufgeh' aus Liebesworten!

Parabel. Wo viele Worte sind . . . Zungenarbeit . . . Wind. Spalte 218.

So bietet Kent euch Lebewohl, ihr Fürsten,
Den alten Lauf in neues Land zu richten.

Er geht ab.

*) **) Beidem entspricht das Wort Cordelia (1605: Cordella), das, von „Cor", das Herz, und δῆλος, offen, abgeleitet, die Offenherzige, Weitherzige, Wahre bedeutet.

Im Gegensatze dazu hat das Wort Lear (1605: Leir) auffällige Ähnlichkeit mit dem englischen „Liar", Lügner, Lügenfreund.

Flourish. Enter Gloster with France, and Burgundy, Attendants.

Glo. *Heere's France and Burgundy, my Noble Lord.*
Lear. *My Lord of Burgundie,*
We first addresse toward you, who with this King
Hath rivald for our Daughter; what in the least
Will you require in present Dower with her,
Or cease your quest of Love?
Bur. *Most Royall Maiesty,*
I crave no move then hath your Highnesse offer'd,
Nor will you tender lesse?
Lear. *Right Noble Burgundy,*
When she was deare to us, we did hold her so,
But now her price is fallen: Sir, there she stands,
If ought within that little seeming substance,
Or all of it with our displeasure piec'd,
And nothing more may fitly like your Grace,
Shee's there, and she is yours.
Bur. *I know no answer.*
Lear. *Will you with those infirmities she owes,*
Unfriended, new adopted to our hate,
Dow'rd with our course, and stranger'd with our oath,
Take her or, leave her.
Sh. Seite 285, Spalte a. *Bur.* *Pardon me Royall Sir,*
Election makes not up in such conditions.

Spalte 208. *De filia elocanda.*

Lear. *Then leave her sir; for by the powre that made me,*
I tell you all her wealth. For you great King,
I would not from your love make such a stray,
To match you where I hate, therefore beseech you
T'avert your liking a more worthier way,
Then on a wretch whom Nature is asham'd
Almost t'acknowledge hers.
Fra. *This is most strange,*
That she whom even but now, was your obiect,
The argument of your praise, balme of your age,
The best, the deerest, should in trice of time
Commit a thing so monstrous, to dismantle
So many folds of favour: sure her offence
Must be of such unnaturall degree,
That monsters it: Or your force-voucht affection
Fall into taint, which to beleeve of her

Trompetenstoss. Gloster mit Frankreich, Burgund und Begleitern tritt auf.

Glo. Hier ist Burgund und Frankreich, edler Herr.
Lear. Fürst von Burgund, wir wenden uns zunächst
An euch, die ihr mit diesem Könige
Um unsre Tochter werbt. Was als das Mindste
Begehret ihr als ihre Mitgift, oder
Steht ab vom Liebeswerben?
Bur. Edler König,
Nicht mehr fordr' ich, als eure Hoheit anbot,
Noch bietet wen'ger ihr.
Lear. Sehr edler Herzog,
Als sie uns lieb war, hielten wir sie so.
Jetzt ist ihr Preis gefallen! Herr, da steht sie,
Wenn etwas an dem kleinen Glanzgebilde
Oder sie ganz mit unserm Zorn dazu
Und mehr nicht euer Gnaden mag gefallen,
Da ist sie, sie ist euer.
Bur. Ich verstumme.
Lear. Wollt ihr mit all' den Schwächen, die ihr eigen,
Freundlos und meinem Hass zum Kind gegeben,
Mit Fluch beschenkt, uns fremd durch unsern Eid
Sie nehmen oder lassen?
Bur. Herr, verzeiht, Sh. Seite 285, Spalte a.
Mit der Bedingung endigt jede Wahl.

Verdingung einer Tochter. Spalte 208.

Lear. So lasst sie. Bei der Macht, die mich erschuf,
Ich nenn' euch all' ihr Gut. — Ihr, grosser König,
Ich möcht' nicht eurer Lieb' mich so entfremden,
Euch zu vermählen, wo ich hasse; deshalb
Bitt' ich, lenkt euern Wunsch auf würd'gern Weg,
Als auf ein Wesen, das Natur beinah'
Sich schämt anzuerkennen.
Fra. Das ist seltsam,
Dass sie, die eben noch der Gegenstand,
Der Inhalt eures Lobs, Balsam des Alters,
Die Beste, Liebste, in dem Nu von Zeit
Ein Ding so ungeheuerlich begehen kann,
Dass alle Gunst zerrissen. Ihr Vergehn
Muss unnatürlich sein in solchem Grade,
Dass es zum Ungeheuer wird. Oder die erst
Von euch gerühmte Lieb' wird unglaubwürdig.
So schlimm von ihr zu denken, heischt 'nen Glauben,

Must be a faith that reason without miracle
Should never plant in me.

Cor. *I yet beseech your Maiesty.*
If for I want that glib and oylie Art,
To speake and purpose not, since what I will intend,
Ile do't before I speake, that you make knowne
It is no vicious blot, murther, or foulenesse,
No unchaste action or dishonoured step
That depriv'd me of your Grace and favour,
But ever for want of that, for which I am richer,
A still soliciting eye, and such a tongue,
That I am glad I have not, though not to have it,
Hath lost me in your liking.

Lear. *Better thou had'st,*
Not beene borne, then not t have pleas'd me better.

Fra. *Is it but this? A tardinesse in nature,*
Which often leaves the history unspoke
That it intends to do: my Lord of Burgundy,
What say you to the Lady? Love's not love
When it is mingled with regards, that stands
Aloofe from th'intire point, will you have her?
She is herselfe a Dowrie.

Bur. *Royall King,*
Give but that portion which your selfe propos'd,
And here I take Cordelia by the hand,
Duchesse of Burgundie.

Lear. *Nothing. I have sworne, I am firme.*

Bur. *I am sorry then you have lost a Father,*
That you must loose a husband.

Spalte 208. *De filia elocanda.*

Cor. *Peace be with Burgundie,*
Since that respect and Fortunes are his love,
I shall not be his wife.

Fra. *Fairest Cordelia, that art most rich being poore,*
Most choise forsaken, and most lov'd despis'd,
Thee and thy vertues here I seize upon,
Be it lawfull I take up what's cast away.
Gods, Gods! 'Tis strange, that from their cold'st neglect
My Love should kindle to enflam'd respect.
Thy dowreless Daughter King, throwne to my chance,
Is Queene so us, of ours, and our faire France:

Den ohne Wunder die Vernunft mir nimmer
Einpflanzen kann.

Cor. Und doch ersuch' ich eure Majestät —
Da die geschmeid'ge, glatte Kunst mir fehlt,
Zu sprechen ohne Zweck, denn was ich denke
Vollbring' ich, eh' ich's sage — gebt bekannt,
Kein lasterhafter Fleck, nicht Mord noch Schmach,
Kein unkeusch Thun, kein ehrvergessner Tritt
Hat eurer Gnade mich beraubt und Huld,
Nur weil mir das fehlt, was mich reicher macht,
Ein nimmersattes Aug' und solche Zunge,
Die ich zum Glück nicht hab', doch weil sie fehlt mir,
Mich eurer Gunst beraubt hat.

Lear. Besser wär's,
Du wärst geboren nie,
Als dass du jetzt mir besser nicht gefällst.

Fra. Ist es nur das? Ein Zaudern der Natur,
Das oft die That unausgesprochen lässt,
Die es zu thun denkt. Herzog von Burgund,
Was sagt ihr zu dem Fräulein? Lieb' ist
Nicht Liebe, wenn mit Rücksichten gemengt,
Die fern vom Hauptpunkt sind. Wollt ihr sie haben?
Sie selbst ist eine Mitgift.

Bur. Hoher König,
Gebt nur den Theil, den selbst ihr vorgeschlagen,
Und hier nehm' ich Cordelia bei der Hand
Als Herzogin des Lands Burgund.

Lear. Nichts, ich hab' es geschworen, ich bin fest.

Bur. Es schmerzt mich, ihr verloret einen Vater,
Und nun verliert ihr einen Gatten.

Verdingung einer Tochter. Spalte 208.

Cor. Friede sei mit Burgund,
Da Rücksicht ist und Glücksgut seine Liebe,
Mag ich sein Weib nicht sein.

Fra. Schönste Cordelia, du bist reich in Armuth,
Höchst werth verstossen, höchst geliebt verachtet,
Dich greif' ich hier und deine Tugenden,
Sei's Recht, ich nehme auf, was weggeworfen.
Ihr Götter, seltsam ist's, wie kalter Hohn
Die Lieb' in mir zu solcher Gluth entflammt.
Die du mir König, ohne Mitgift hinwirfst,
Ist unsre Kön'gin und des schönen Frankreichs.

Not all the Dukes of watrish Burgundy,
Can buy this unpriz'd precious Maid of me,
Bid them farewell Cordelia, though unkinde,
Thou loosest here a better where to finde.
Lear. *Thou hast her France, let her be thine,*

Spalte 208. *De filia elocanda.*

for we
Have no such Daughter, nor shall ever see
That face of hers againe, therfore be gone,
Without our Grace, our Love, our Benizon;
Sh. Seite 285, Spalte b. *Come Noble Burgundie.* *Flourish. Exeunt.*

Fra. *Bid farwell to your Sisters.*
Cor. *The Jewels of our Father, with wash'd eies*
Cordelia leaves you, I know you what you are,
And like a Sister am most lost to call
Your faults as they are named. Love well our Father:
To your professed bosomes I commit him,
But yet alas, stood I within his Grace,
I would prefer him to a better place,
So farewell to you both.
Regn. *Prescribe not us our dutie.*
Gon. *Let your study*
Be to content your Lord, who hath receiv'd you
At Fortunes almes, you have obedience scanted.
And well are worth the want that you have wanted.

Cor. *Time shall unfold what plighted cunning hides,*
Who covers faults, at last with shame derides:
Well may you prosper,
Fra. *Come on my faire Cordelia.* *Exit France and Cor.*

Gon. *Sister it is not little I have to say,*
Of what most neerely appertaines to us both,
I thinke our Father will hence to night.
Reg. *That's most certaine, and with you: next moneth with us.*
Gon. *You see how full of changes his age is, the observation we have made of it hath beene little; he alwaies lov'd our Sister most, and with what poore iudgement he hath now cast her off, appeares too grossely.*
Reg. *'Tis the infirmity of his age, yet he hath ever but slenderly knowne himselfe.*

Nicht alle Herzöge des wässrigen Burgunds
Können von mir dies hohe Mädchenkleinod kaufen.
Sind sie gleich hart, sag' Lebewohl, Cordelia,
Verlier' das Hier, ein bess'res Dort zu finden.

Lear. Du hast sie, Frankreich, sie ist dein,

Verdingung einer Tochter. Spalte 208.

wir haben
Kein solches Kind, noch mögen jemals sehn
Das Antlitz wieder, das sie hat. Geht denn
Ohn' unsre Huld und Lieb', ohn' unsern Segen.
Kommt, edler Fürst Burgund. Sh, Seite 285, Spalte b.

Trompetenstoss. Sie gehen ab.

Fra. Sag' Lebewohl den Schwestern.

Cor. Juwelen unsres Vaters, feuchten Auges
Verlässt Cordelia euch. Ich kenn' euch wohl,
Und ungern nenn' als Schwester eure Fehler
Bei ihrem Namen ich. Liebt denn den Vater,
Eurer geständnissreichen Brust vertrau' ich ihn.
Doch ach, stünd' ich im Glanz noch seiner Huld,
Ich wollt' ihm einen bessern Platz bereiten.
So lebt denn beide wohl.

Regn. Gieb keine Vorschrift uns.

Gon. Dein Studium sei,
Dem Gatten zu gefallen, der dich nahm
Als Almosen des Glücks; gegeizt hast mit
Gehorsam du
Und bist des Mangels werth, der dir gemangelt.

Cor. Die Zeit enthüllt, was Arglist jetzt verbirgt.
Versteckte Fehler trifft zuletzt der Spott.
Geh's euch denn wohl.

Fra. Komm, liebliche Cordelia.

Frankreich und Cordelia gehen ab.

Gon. Schwester, ich hab' dir mancherlei zu sagen,
Was höchst vermuthlich beide uns betrifft,
Ich denke, unser Vater will heut' Abend fort.

Reg. Ja, gewiss, und zu dir; nächsten Monat zu uns.

Gon. Du siehst, wie launisch sein Alter ist, wir haben das bisher zu wenig bemerkt; er liebte unsere Schwester immer am meisten, und mit wie armseliger Überlegung er sie jetzt verstossen hat, ist zu auffällig.

Reg. 's ist die Schwäche seines Alters, aber er hat sich von jeher nur oberflächlich gekannt.

Gon. *The best and soundest of his time hath bin but rash, than must we looke from his age, to receive not alone the imperfections of long ingraffed condition, but therewithall the unruly way-wardnesse, that infirme and cholericke yeares bring with them.*

Reg. *Such unconstant starts are we like to have from him, as this of Kents banishment.*

Gon. *There is further complement of leave-taking betweene France and him, pray you let us fit together, if our Father carry authority with such disposition as he beares, this last surrender of his will but offend us.*

Spalte 211. *Ingratitudinem eorum, quos, aliis praeteritis, adoptant, et deligunt . . . Quin et hoc pacto rumores sibi progignunt non optimos, et famas ambiguas.*

Spalte 216. *Etenim, ex promotione subita, oritur* *i n s o l e n t i a.*

Reg. *We shall further think of it.*

Gon. *We must do something, and i'th' heate.* *Exeunt.*

Scena Secunda.

Enter Bastard.

Bast. *Thou Nature art my Goddesse, to thy Law*
My services are bound, wherefore should I
Stand in the plague of custome, and permit
The curiosity of Nations, to deprive me?
For that I am some twelve, or fourteene Moonshines
Lag of a Brother? Why Bastard? Wherefore base?
When my dimensions are as well compact,
My minde as generous, and my shape as true
As honest Madams issue? Why brand they us
With Base? With basenes Bastardie? Base, Base?
Who in the lustie stealth of Nature, take
More composition, and fierce qualitie,
Then doth within a dull stale tyred bed
Goe to th'creating a whole tribe of Fops
Got 'tweene a sleepe, and wake? Well then,
Legitimate Edgar, I must have your land,

Spalte 208. *D e a m b i t u v i t a e . . . d e p r a e d i o c o ë m e n d o.*

Gon. In seiner besten und vernünftigsten Zeit war er schon zu hastig, so haben wir denn von seinem Alter nicht nur die Unvollkommenheiten lang eingeimpfter Gewohnheiten zu erwarten, sondern auch noch dazu die regellose Wunderlichkeit, die gebrechliches und reizbares Alter mit sich bringt.

Reg. Solch' haltungsloses Auffahren haben wir noch mehr von ihm zu gewärtigen, wie das von Kent's Verbannung.

Gon. Es wird noch manches Abschieds-Kompliment geben zwischen Frankreich und ihm. Bitte dich, lass uns zusammenhalten; wenn unser Vater die Autorität mit solcher Laune weiterführt wie jetzt, so wird diese seine Abtretung uns nur schädigen.

Undankbarkeit von denen, die sie vorziehen . . . Ja, dass sie sogar schlechte Gerüchte und zweifelhafte Nachrede auf sich ziehen. Spalte 211.

Aus plötzlichem Emporkommen entspringt Unverschämtheit. Spalte 216.

Reg. Wir wollen es weiter überlegen.

Gon. Wir müssen etwas thun, und zwar solange das Eisen warm ist.

Sie gehen ab.

Zweite Scene.

Bastard tritt auf.

Bast. Nur du,
Natur, bist meine Göttin! Deiner Satzung
Gehorch' ich einzig. Weshalb sollt' ich dulden
Die Plagen der Gewohnheit und gestatten,
Dass mich der Völker Eigensinn beraubt?
Weil ich ein zwölf, ein vierzehn Monde kam
Nach meinem Bruder? Was Bastard? gemein?
Wenn meine Masse ganz so fein gefügt,
Mein Sinn so edel, mein Gesicht so wahr
Als ehrenwerther Frau Nachwuchs? Warum
Brandmarkt die Welt uns als Gemein? Gemeinheit?
Bastardenthum? Gemein, Gemein?
Die wir im muntern Diebstahl der Natur
Mehr Stoff empfingen, kräft'gern Feuergeist
Als in verdumpftem, trägem, schalem Bett
Verwandt wird auf ein ganzes Heer von Tröpfen
Halb zwischen Schlaf gezeugt und Wachen? Drum,
Echtbürt'ger Edgar, deine Länder muss
Ich haben;

Emporkommen im Leben . . . Erwerben eines Gutes. Spalte 208.

Our Fathers love, is to the Bastard Edmond,
As to th'legitimate: fine word: Legitimate.
Sh. Seite 286, Spalte a. *Well, my Legitimate, if this Letter speed,*
And my invention thrive, Edmond the base
Shall to' th' Legitimate: I grow, I prosper:

Spalte 222. *De ambitu vitae . . . Faber quisque fortunae suae.*

Now Gods, stand up for Bastards.

Enter Gloucester.

Glo. *Kent banish'd thus? and France in choller parted?*
And the King gone to night? Prescrib'd his powre,
Confin'd to exhibition? All this done
Upon the gad? Edmond, how now? What newes?
Bast. *So please your Lordship, none.*
Glou. *Why so earnestly seeke you to put up ẏ Letter?*
Bast. *I know no newes, my Lord.*
Glou. *What Paper were you reading?*
Bast. *Nothing my Lord.*
Glou. *No? what needed then that terrible dispatch of it into your Pocket? The quality of nothing, hath not such neede to hide it selfe. Let's see: come, if it be nothing, I shall not neede Spectacles.*
Bast. *I beseech you Sir, pardon mee; it is a Letter of my Brother, that I have not all ore-read; and for so much as I have perus'd, I finde it not fit for your ore-looking.*

Glou. *Give me the Letter, Sir.*

Spalte 210. *Parabola. Sed et cunctis sermonibus, qui dicuntur, ne accomodes aurem tuam, ne forte audias servum tuum maledicentem tibi. (Salomo.) Explicatio. Vix credi possit, vitam quantum perturbet inutilis curiositas, circa illas res, quae nostra intersunt: Nimirum, quando secreta illa rimari satagimus, quae detecta et inventa, aegritudinem quidem animo inferant, ad consilia autem expedienda nihil juvent. Primo enim sequitur animi vexatio et inquietudo, cum humana omnia perfidiae et ingratitudinis plena sint.*

Spalte 213. *Parabola. Princeps, qui libenter praebet aures verbis mendacij, omnes servos habet improbos. (Prov. XXIX, 12.) Explicatio. . . . Alii fabularum argumenta, contra inimicos suos, tan-*

unsres Vaters Lieb' gehört
Dem Bastard Edmund wie dem Echtgebornen!
Ein feines Wort, das Wörtchen: Echtgeboren!
Mein Echtgebor'ner, wenn mein Plan gelingt, Sh. Seite 286, Spalte a.
Mein Anschlag glückt, stürzt der gemeine Edmund
Den Echtgebor'nen! Ich gedeih', ich wachse!

Emporkommen im Leben . . . Der Schmied seines Glückes. Spalte 222.

Nun, Götter, schirmt Bastarde!

Gloucester tritt auf.

Glou. Kent so verbannt? Frankreich im Zorn gegangen?
Der König fort zu Nacht? Der Macht entsagt,
Beschränkt auf Unterhalt? Und alles das
Im Nu? Edmund, was giebt's? Was hast du Neues?

Bast. Belieben Eure Lordschaft, nichts.

Glou. Warum suchst du so eifrig den Brief einzustecken?

Bast. Ich weiss nichts Neues, Mylord.

Glou. Was für ein Papier lasest du?

Bast. Nichts, Mylord.

Glou. Warum dann die erschreckliche Eilfertigkeit, es in die Tasche zu bekommen? Nichts hat nicht die Eigenschaft, so schnell versteckt werden zu müssen. Lass sehn! Komm, wenn es nichts ist, werde ich keine Brille brauchen.

Bast. Ich bitt' euch, Herr, verzeiht mir; es ist ein Brief von meinem Bruder, den ich noch nicht ganz durchgelesen habe: und soweit ich ihn überflogen habe, finde ich ihn nicht geeignet für eure Durchsicht.

Glou. Gebt mir den Brief, Herr.

Parabel. Leih' nicht dein Ohr allen Reden, die gesprochen werden, dass du nicht etwa deine Diener dir fluchen hörst. (Salomo.) Erläuterung. Es ist unglaublich, wie eine unnütze Neugier auf Dinge, die uns betreffen, das Leben stört; nämlich, wenn wir uns bemühen, solche Geheimnisse zu erforschen, die, wenn entdeckt und aufgefunden, den Geist krankhaft stimmen, betreffs unserer Pläne aber nichts nützen. Denn zunächst folgt Störung und Unruhe des Gemüths, da alles Menschliche voll von Verrath und Undankbarkeit ist. Spalte 210.

Parabel. Ein Fürst, der gern Lügen hört, dess Diener sind alle gottlos. (Sprüche Salomo's XXIX, 12.) Erläuterung . . . Manche erfinden Fabelgeschichten gegen ihre Feinde, wie auf der Spalte 213.

quam in scena, componunt . . . Nihil enim (ut ait Tacitus de Claudio) tutum est apud Principem, cujus animo omnia sunt tanquam indita et jussa.

Bast. *I shall offend, either to detaine, or give it:*
The Contents, as in part I understand them,
Are too blame.

Glou. *Let's see, let's see.*

Bast. *I hope for my Brothers iustification, hee wrote this but as an essay, or taste of my Vertue.*

Glou. reads. *This policie, and reverence of Age, makes the world bitter to the best of our times: keepes our Fortunes from us, till our oldnesse cannot rellish them. I begin to finde an idle and fond bondage, in the oppression of aged tyranny, who swayes not as it hath power, but as it is suffer'd. Come to me, that of this I may speake more. If our Father would sleepe till I wak'd him, you should enioy halfe his Revennew for ever, and live the beloved of your Brother.* *Edgar.*

Spalte 210. *(Schluss der Erläuterung der Parabel: „Sed et cunctis sermonibus, qui dicuntur, ne accommodes aurem tuam . . .“): Merito igitur summae prudentiae tribuebatur Pompejo Magno, quod Sertorii chartas universas, nec à se perlectas, nec aliis permissas, igni protinus dedisset.*

Hum? Conspiracy? Sleepe till I wake him, you should enioy halfe his Revennew: my Sonne Edgar, had hee a hand to write this? A heart and braine to breede it in? When came you to this? Who brought it?

Bast. *It was not brought mee, my Lord; there's the cunning of it. I found it throwne in at the Casement of my Closset.*

Glou. *You know the character to be your Brothers?*

Bast. *If the matter were good my Lord, I durst swear it were his: but in respect of that, I would faine thinke it were not.*

Glou. *It is his.*

Bast. *It is his hand, my Lord: but I hope his heart is not in the Contents.*

Spalte 229. *Etenim, de latebris vitiorum non male Poëta:*
*Saepe latet vitium proximitate boni.**)

*) *Ovid, Art. Amat. II, 662.*

Bühne ... Nichts ist sicher bei einem Fürsten (wie Tacitus von Claudius sagt), dessen Geiste alles eingeflüstert und eingegeben ist.

Bast. Ich werde Unrecht thun, ob ich ihn behalte oder gebe. Der Inhalt, soweit ich ihn verstehe, ist zu tadeln.

Glou. Lass sehn, lass sehn.

Bast. Ich hoffe zu meines Bruders Rechtfertigung, dass er dies nur als einen Versuch schrieb, meine Tugend zu prüfen.

Glou. liest. Diese Rücksicht und Verehrung gegen das Alter verbittert uns die Welt für unsere besten Jahre! Entzieht uns unser Vermögen, bis unsere Betagtheit es nicht mehr geniessen kann. Ich fange an, eine alberne und thörichte Sklaverei in diesem Druck bejahrter Tyrannei zu finden, die nicht herrscht, weil sie Macht hat, sondern weil sie geduldet wird. Komm zu mir, dass ich mehr davon sprechen kann. Wenn unser Vater schlafen wollte, bis ich ihn weckte, solltest du für immer die Hälfte seines Einkommens geniessen und als der Liebling deines Bruders leben. Edgar.

(Schluss der Erläuterung der Parabel: „Leih nicht dein Ohr allen Worten, die gesprochen werden"): Mit Recht wurde es dem grossen Pompejus als hohe Weisheit ausgelegt, dass er sämmtliche Papiere des Sertorius, weder von ihm noch von anderen durchgelesen, dem Feuer übergab. Spalte 210.

Hm? Verschwörung? Schlafen wollte, bis ich ihn weckte, solltest du die Hälfte seines Einkommens geniessen! Mein Sohn Edgar, hatte er eine Hand, dies zu schreiben? Ein Herz und Hirn, es darin auszubrüten? Wann bekamst du dies? Wer brachte es?

Bast. Es ward mir nicht gebracht, Mylord; das ist eben die Feinheit. Ich fand es durch einen Fensterflügel in mein Zimmer geworfen.

Glou. Du weist, dass es deines Bruders Schriftzüge sind?

Bast. Wenn die Sache gut wäre, Mylord, dürft' ich schwören, sie wären es; aber im Hinblick darauf, möchte ich gern glauben, sie wären es nicht.

Glou. Es sind seine.

Bast. Es ist seine Hand, Mylord; aber ich hoffe, sein Herz steht fern dem Inhalte.

Über das Verbergen der Laster sagt der Dichter nicht übel: Laster verbirgt sich oft in der Nachbarschaft der Tugend.*) Spalte 229.

*) Orid, Art. Amat. II. 662.

Quare, si quem defectum in nobis ipsis perceperimus, opera danda, ut personam et praetextum virtutis finitimi mutuemur, sub cujus umbra latent. Verbi gratia, tardo gravitas praetexenda, ignavo lenitas, et sic de caeteris.

Glo. *Has he never before sounded you in this busines.**)

Bast. *Never my Lord. But I have heard him oft maintaine it to be fit, that Sonnes at perfect age, and Fathers declin'd, the Father should bee as Ward to the Son, and the Sonne manage his Revennew.*

Spalte 228. *Dici solet de calumnia: Audacter calumniare, semper aliquid haeret.*

Glou. *O Villain, villain: his very opinion in the Letter. Abhorred Villaine, unnaturall, detested, brutish Villaine; worse then brutish: Go sirrah, seeke him: Ile apprehend him.*

Abhominable Villaine, where is he?

Spalte 210. *(Aus der Erläuterung des Spruches: „Sed et cunctis sermonibus . . .): humana omnia perfidiae et ingratitudinis plena.*

Spalte 226. *Sic, ut videmus, Tigellinus, cum se Petronio Turpiliano inferiorem sentiret in voluptatibus Neroni ministrandis et praegustandis, Metus (ut ait Tacitus) Neronis rimatus est et hoc pacto aemulum evertit.*

Bast. *I do not well know my L. If it shall please you to suspend your indignation against my Brother, til you can dirive from him better testimony of his intent, you shold run a certaine course: where, if you violently proceed against him, mistaking his purpose, it would make a great gap in your owne Honor, and shake in peeces, the heart of his obedience. I dare pawne downe my life for him, that he hath writ this to feele my affection to your Honor, and to no other pretence of danger.*

Sh. Seite 286, Spalte b.

Glou. *Thinke you so?*

Bast. *If your Honor iudge it meere, I will place you where you shall heare us conferre of this, and by an Auricular assurance have your satisfaction, and that without any further delay, then this very Evening.*

Glou. *He cannot be such a Monster. Edmond seeke him out:*

*) *Das Wort „busines" zum zweiten Male.*

Wenn wir daher irgend einen Mangel an uns selbst entdecken, müssen wir suchen, dass wir Person und Ansehen der nächstverwandten Tugend borgen, unter deren Schatten er verborgen bleibt. Der Dumme z. B. muss Würde heucheln, der Schurke Milde, und so fort.

Glou. Hat er dich nie zuvor über dieses Geschäft*) ausgeforscht?
Bast. Nie, Mylord; doch hörte ich ihn oft behaupten, wenn Söhne in reifen Jahren stünden und Väter auf der Neige, so müsste von rechtswegen der Vater der Mündel des Sohnes sein, und der Sohn sein Einkommen verwalten.

Man sagt von der Verleumdung: Verläumdet nur kühn, etwas bleibt immer haften. Spalte 228.

Glou. O Schurke, Schurke! ganz seine Meinung im Briefe. Verruchter Schurke, unnatürlicher, abscheulicher, viehischer Schurke; mehr als viehisch! Geh', Bursche, such' ihn, ich will ihn festnehmen.
Verabscheuungswürdiger Schurke, wo ist er?

(Aus der Erläuterung des Spruches: „Leih' nicht dein Ohr"): Alles Menschliche ist voll von Verrath und Undankbarkeit. Spalte 210.

Wir sehen, wie Tigellinus, da er sich ungeschickter fühlte als Petronius Turpilianus im Verschaffen von Vergnügungen für Nero, die Furcht des Nero aufwühlte (wie Tacitus sagt) und so den Nebenbuhler vernichtete. Spalte 226.

Bast. Ich weiss es nicht genau, Mylord. Wenn es euch beliebt, euren Unwillen gegen meinen Bruder zurückzuhalten, bis ihr ihm ein besseres Zeugniss seiner Absicht entlocken könnt, so würdet ihr sicherer gehen. Wenn ihr aber gewaltsam gegen ihn verführet, und hättet euch in seiner Absicht geirrt, würde es ein grosses Loch in eure eigne Ehre machen und das Herz seines Gehorsams in Stücke schlagen. Ich wollte mein Leben für ihn zum Pfande setzen, dass er dies geschrieben hat, um meine Liebe zu euch auf die Probe zu stellen, und ohne irgend welche gefährliche Absicht. Sh. Seite 286, Spalte b.
Glou. Meinst du?
Bast. Wenn es euer Gnaden genehm ist, bringe ich euch an einen Ort, wo ihr uns darüber sprechen hören und durch Zeugniss des eigenen Ohrs Gewissheit haben sollt, und das ohne jeden Verzug, noch heute Abend.
Glo. Er kann nicht solch ein Ungeheuer sein. Edmund, such'

*) Das Wort „Geschäft" zum zweiten Male.

winde me into him, I pray you: frame the Businesse) after your owne wisedome.*

Spalte 210. *Curiositas illa animum suspicionibus nimiis onerat, quod consiliis inimicissimum est eaque reddit inconstantia, et complicata.*

I would unstate my selfe, to be in a due resolution.

Bast. *I will seeke him Sir, presently: convey the businesse**) as I shall find meanes, and acquaint you withall.*

Glou. *These late Eclipses in the Sun and Moone portend no good to us: though the wisedome of Nature can reason it thus, and thus, yet Nature finds it selfe scourg'd by the sequent effects. Love cooles, friendship falls off, Brothers divide. In Cities, mutinies; in Countries, discord; in Pallaces, Treason; and the Bond crack'd, 'twixt Sonne and Father. This villaine of mine comes under the prediction; there's Son against Father, the King fals from byas of Nature, there's Father against Childe. We have seene the best of our time. Machinations, hollownesse, treacherie, and all ruinous disorders follow us disquietly to our Graves. Find out this Villain, Edmond, it shall lose thee nothing, do it carefully: and the Noble and true-harted Kent banish'd; his offence, honesty. 'Tis strange.* *Exit.*

Bast. *This is the excellent foppery of the world, that when we are sicke in fortune, often the surfets of our own behaviour, we make guilty of our disasters, the Sun, the Moone, and Starres, as if we were villaines on necessitie, Fooles by heavenly compulsion, Knaves, Theeves, and Treachers by Sphericall predominance. Drunkards, Lyars, and Adulterers by an inforc'd obedience of Planatary influence; and all that we are evill in, by a divine thrusting on. An admirable evasion of Whore-master-man, to lay his Goatish disposition, on the charge of a Starre, My father compounded with my mother under the Dragons taile, and my Nativity was under Ursa Major, so that it followes, I am rough and Leacherous. I should have bin that I am, had the maidenlest Starre in the Firmament twinkled on my bastardizing.*

*) *Das Wort „Businesse" zum dritten Male.*

**) *Das Wort „businesse" zum vierten Male.*

ihn auf! Bring' mich in ihn hinein, ich bitte dich! Gestalte das Geschäft*) nach deiner eigenen Klugheit.

Diese Neugier belastet das Gemüth mit Verdacht, dem ärgsten Feinde aller Überlegung, der unbeständig und verwirrt macht. Spalte 210.

Ich würde alles drum geben, richtige Aufklärung zu erhalten.

Bast. Ich will ihn gleich aufsuchen, das Geschäft**) führen, wie ich die Mittel finde, und euch mit allem bekannt machen.

Glo. Diese jüngsten Sonnen- und Mondfinsternisse verkünden uns nichts Gutes. Wenngleich die Weisheit der Natur sie so auslegen kann, und so, so findet sich doch Natur durch die folgenden Wirkungen selbst gegeisselt. Liebe erkaltet, Freundschaft zerfällt, Brüder entzweien sich. In Städten, Meuterei; im Lande, Zwietracht; in Palästen, Verrath; und das Band zwischen Sohn und Vater zerrissen. Dieser mein Schurke gehört unter die Weissagung: da ist ein Sohn gegen seinen Vater, der König weicht ab vom Laufe der Natur, da ist ein Vater gegen seinen Sohn. Unsere beste Zeit ist vorbei. Ränke, Herzlosigkeit, Verrath und alle zerstörenden Unruhen folgen uns rastlos bis an unser Grab. Forsch' diesen Schurken aus, Edmund, es soll dein Schade nicht sein. Thu's vorsichtig! Und der edle treuherzige Kent verbannt. Sein Verbrechen Redlichkeit. 'S ist seltsam.

Er geht ab.

Bast. Das ist die treffliche Fopperei der Welt, dass, wenn wir krank an Geist sind — oft eine selbstzugezogene Überladung — wir für unsere Missgeschicke die Sonne, den Mond und die Sterne schuldig machen: als wären wir Schurken durch Nothwendigkeit, Narren durch himmlischen Zwang; Schufte, Diebe und Verräther durch sphärische Gewalt; Trinker, Lügner und Ehebrecher durch erzwungenen Gehorsam planetarischen Einflusses; und alles, worin wir böse sind, durch göttliche Einwirkung. Eine bewunderungswürdige Ausflucht für einen Hurenjäger, sein Bocksgelüste den Sternen zur Last zu legen. Mein Vater ward mit meiner Mutter unter'm Drachenschwanze einig, und meine Geburt geschah unter'm Grossen Bären; daraus folgt, ich bin roh und wollüstig. Ich wäre derselbe geworden, der ich bin, hätte der mädchenhafteste Stern am Firmament meinem Bastardthume zugezwinkert.

*) Das Wort „Geschäft" zum dritten Male.

**) Das Wort „Geschäft" zum vierten Male.

Spalte 198. *In Traditionibus Astrologiae non inscite omnino distincta sunt ingenia, et dispositiones hominum, ex praedominantiis Planetarum; quod alii à Natura facti sint ad contemplationes, alij ad res civiles; alii ad militiam; alii ad ambitum ...*

Spalte 222. *Attamen istae sententiae; Faber quisque fortunae suae; Sapiens dominabitur astris; Invia virtuti nulla est via, ac similes; si intelligantur et adhibeantur potius pro calcaribus ad industriam, quam pro stapedibus ad insolentiam .,. proculdubio in pectoribus hominum magnanimorum sedem nonnullam occuparunt.*

Enter Edgar.

Pat: he comes like the Catastrophe of the old Comedie; my Cue is villanous Melancholly, with a sighe like Tom o' Bedlam.

Spalte 207. *Quid enim deformius, quam Scenam in Vitam transferre?*
Spalte 213. *Alii fabularum argumenta, contra inimicos suos, tanquam in scena, componunt.*

O these Eclipses do portend these divisions. Fa, Sol, La, Me.

Edg. *How now Brother Edmond, what serious contemplation are you in?*
Bast. *I am thinking Brother of a prediction I read this other day what should follow these Eclipses.*
Edg. *Do you busie*) your selfe with that?*
Bast. *I promise you, the effects he writes of succeede unhappily. When saw you my Father last?*

Edg. *The night gone by.*
Bast. *Spake you with him?*
Edg. *I, two houres together.*
Bast. *Parted you in good termes? Found you no displeasure in him, by word, nor countenance?*
Edg. *None at all.*
Bast. *Bethink your selfe wherein you may have offended him: and at my entreaty forbeare his presence, untill some little time hath qualified the heat of his displeasure, which at this instant*
Sh. Seite 287, Spalte a. *so rageth in him, that with the mischiefe of your person, it would scarsely alay.*

*) *Das Wort „busie".*

In den Überlieferungen der Astrologen sind die Naturen und Anlagen der Menschen nicht ungeschickt von dem Vorherrschen der Planeten abgeleitet; denn manche sind von Natur für Betrachtung beanlagt, andere für Geschäfte, andere für den Krieg, andere für die Glücksjagd . . . Spalte 198.

Jene Sprichwörter aber: Jeder ist seines Glückes Schmied; der Weise herrscht über die Sterne; ein ungangbarer Weg ist für die Tugend kein Weg, und ähnliche, wenn sie mehr verstanden und angewendet werden als Sporen für den Fleiss, denn als Steigbügel für die Unverschämtheit . . . sind zweifellos in die grössten Seelen eingeprägt. Spalte 222.

Edgar tritt auf.

Bumm, da kommt er wie die Katastrophe in einer alten Komödie. Meine Rolle ist schurkische Schwermuth mit einem Seufzer wie Tom aus dem Tollhause.

Denn was ist hässlicher, als die Bühne in's Leben zu übertragen? — (Aus der Erläuterung des Spruches: „Ein Fürst, der gern Lügen hört —“): Manche erfinden Fabelgeschichten gegen ihre Feinde, wie auf der Bühne. Spalte 207 Spalte 213.

O diese Verfinsterungen bedeuten diesen Zwiespalt. Fa, Sol, La, Mi.

Edg. Wie steht's, Bruder Edmund, in welch' ernsthafter Betrachtung bist du?

Bast. Ich denke, Bruder, über eine Weissagung nach, die ich dieser Tage las, was diesen Verfinsterungen folgen würde.

Edg. Beschäftigst*) du dich mit so etwas?

Bast. Ich versichere dich, die Wirkungen, von denen er schreibt, treffen unglücklicherweise ein. Wann sahst du meinen Vater zuletzt?

Edg. Gestern Abend.

Bast. Sprachst du mit ihm?

Edg. Ja, zwei volle Stunden.

Bast. Schiedet ihr in gutem Einvernehmen? Fandst du kein Missbehagen in ihm, in Worten oder Mienen?

Edg. Nicht im geringsten.

Bast. Denk' darüber nach, worin du ihn beleidigt haben möchtest; und, ich bitte dich, meide seine Gegenwart, bis eine kurze Zeit die Hitze seiner Missstimmung gedämpft hat, die augenblicklich so in ihm wüthet, dass sie kaum eine Misshandlung deiner Person besänftigen würde. Sh. Seite 287, Spalte a.

*) Das Wort „beschäftigen, geschäftig sein“.

Edg. *Some Villaine hath done me wrong.*

Edm. *That's my feare, I pray you have a continent forbearance till the speed of his rage goes slower: and as I say, retire with me to my lodging, from whence I will fitly bring you to heare my Lord speake: pray ye goe, there's my key: if you do stirre abroad, go arm'd.*

Edg. *Arm'd, Brother?*

Spalte 210. *Parabola.* *Advenit veluti viator pauperies, et egestas quasi vir armatus.* *(Prov. VI, 11.)*

Edm. *Brother, I advise you to the best, I am no honest man, if ther be any good meaning toward you: I have told you what I have seene, and heard: But faintly. Nothing like the image, and horror of it, pray you away.*

Edg. *Shall I heare from you anon?* *Exit.*

Edm. *I do serve you in this businesse:*)*
A Credulous Father, and a Brother Noble,
Whose nature is so farre from doing harmes,
That he suspects none: on whose foolish honestie
*My practises ride easie: I see the businesse**),*
Let me, if not by birth, have lands by wit,
All with me's meete, that I can fashion fit. *Exit.*

Scena Tertia.

Enter Gonerill, and Steward.

Gon. *Did my Father strike my Gentleman for chiding of his Foole?*

Ste. *I Madam.*

Gon. *By day and night, he wrongs me, every howre*
He flashes into one grosse crime, or other,
That sets us all at ods: Ile not endure it;
His knights grow riotous, and himselfe upbraides us
On every trifle. When he returnes from hunting,
I will not speake with him, say I am sicke.
If you come slacke of former services,
You shall do well, the fault of it Ile answer.

*) *Das Wort „businesse" zum fünften Male.*

**) *Das Wort „businesse" zum sechsten Male.*

Edg. Ein Schurke hat mich verläumdet.

Edm. Das fürchte ich. Ich bitte dich, meide ihn beständig, bis die Schnelligkeit seines Zornes langsamer wird! Und, weisst du, verbirg' dich bei mir in meiner Wohnung, wo ich es so einrichten will, dass du Mylord reden hörst! Ich bitte dich, geh'. Hier ist der Schlüssel. Wenn du ausgehst, geh' bewaffnet.

Edg. Bewaffnet, Bruder?

Parabola. Armuth kommt wie ein Reisender, und Mangel wie ein gewappneter Mann (Sprüche Salomo's VI, 11). Spalte 210.

Edm. Bruder, ich rathe dir dein Bestes. Ich will nicht ehrlich sein, wenn man Gutes gegen dich im Schilde führt! Ich habe dir gesagt, was ich gesehen und gehört habe; aber nur ungefähr. Längst noch nicht das Bild der Wirklichkeit. Bitt' dich, fort.

Edg. Werd' ich bald von dir hören? Er geht ab.

Edm. Ich helfe dir bei diesem Geschäft*).
Ein gläub'ger Vater und ein edler Bruder,
Dessen Natur so fern von Unrechtthun,
Dass nie ihm Argwohn kommt! Den meine Praxis
Bei seiner dummen Ehrlichkeit leicht leitet.
Ich sehe das Geschäft**).
Wenn durch Geburt nicht, hab' ich Land durch Witz,
Mir diene alles, was geschickt zu modeln. Er geht ab.

Dritte Scene.

Gonerill und der Haushofmeister treten auf.

Gon. Schlug mein Vater meinen Diener, weil er seinen Narren gescholten hatte?

Haush. Ja, gnäd'ge Frau.

Gon. Bei Tag und Nacht kränkt er mich, jede Stunde
Fällt er auf diese oder jene Unthat,
Die alle uns erregt! Ich will's nicht dulden;
Die Ritter werden frech, er selber schilt uns
Um jedes Nichts. Wenn von der Jagd er kommt,
Will ich nicht sprechen ihn, sag', ich sei krank.
Und werdet träge ihr in seinen Diensten,
So thut ihr gut, die Schuld nehm' ich auf mich.

*) Das Wort „Geschäft" zum fünften Male.
**) Das Wort „Geschäft" zum sechsten Male.

Ste. *He's comming Madam, I heare him.*
Gon. *Put on what weary negligence you please,*
You and your Fellowes: I 'de have it come to question;
If he distaste it, let him to my Sister.
Whose mind and mine I know in that are one,
Remember what I have said.

Spalte 211. *Ingratitudinem eorum, quos, aliis praeteritis, adoptant, et deligunt.*

Ste. *Well Madam.*
Gon. *And let his knights have colder lookes among you: what growes of it no matter, advise your fellowes so, Ile write straight to my Sister to hold my course; prepare for dinner.*
Exeunt.

Scena Quarta.

Enter Kent.

Kent. *If but as will I other accents borrow,*
That can my speech defuse, my good intent
May carry through it selfe to that full issue
For which I raiz'd my likenesse. Now banisht Kent,
If thou canst serve where thou dost stand condemn'd,
So may it come, thy Master whom thou lov'st,
Shall find thee full of labours.

Sh. Seite 287, Spalte b. *Hornes within. Enter Lear and Attendants.*

Lear. *Let me not stay a iot for dinner, go get it ready: how now, what art thou?*
Kent. *A man Sir.*
Lear. *What dost thou professe? What would'st thou with us?*
Kent. *I do professe to be no lesse then I seeme; to serve him truely that will put me in trust, to love him that is honest, to converse with him that is wise and saies little, to feare iudgement, to fight when I cannot choose, aud to eate no fish.*
Lear. *What art thou?*
Kent. *A very honest hearted Fellow, and as poore as the King.*
Lear. *If thou be'st as poore for a subiect, as hee's for a King, thou art poore enough. What would'st thou?*
Kent. *Service.*
Lear. *Who would'st thou serve?*
Kent. *You.*

Spalte 214. *Parabola.* *Si Spiritus potestatem habentis adscenderit*

Haush. Grad kommt er, gnäd'ge Frau, ich höre ihn.
Gon. Zeigt ihm so träge Lässigkeit ihr wollt,
Ihr und die andern! Wollt' es käm' zur Sprache;
Wenn's ihm missfällt, geh' er zu meiner Schwester,
Die darin, weiss' ich, mit mir einig ist,
Bedenk', was ich gesagt.

Undankbarkeit von denen, die wir, andere übergehend, vorziehen. Spalte 211.

Haush. Wohl, gnäd'ge Frau.
Gon. Und seinen Rittern gönnt nur kält're Blicke; was draus entsteht, gleichviel, sag' das den andern auch. Ich will gleich an meine Schwester schreiben, dass sie mit mir denselben Weg hält. Besorgt das Mittagsmahl. Sie gehen ab.

Vierte Scene.

Kent tritt auf.

Kent. Kann anderen Accent ich nun noch borgen,
Der meine Red' entstellt, so kommt mein guter Anschlag
Zu jener vollen Wirkung, wegen deren
Mein Äusseres ich verwandelt. Nun, verbannter Kent,
Kannst dort du dienen, wo man dich verdammt,
O käm' es so, wird dein geliebter Meister
Dich unermüdlich finden.
Hörner hinter der Scene. Lear und Gefolge. Sh. Seite 287, Spalte b.
Lear. Lasst mich keinen Augenblick auf's Essen warten, geht, macht es fertig. Ei nun, wer bist du?
Kent. Ein Mann, Herr.
Lear. Wofür giebst du dich aus? was willst du von uns?
Kent. Ich gebe mich für nicht mehr aus als ich scheine. Treu will ich dem dienen, der in mich Vertrauen setzt; den will ich lieben, der ehrlich ist; mit dem reden, der weise ist und wenig spricht; Richtsprüche will ich ehren, fechten, wenn sich's nicht ändern lässt, und keinen Fisch essen.
Lear. Wer bist du?
Kent. Ein Kerl mit ehrlichem Herzen und so arm wie der König.
Lear. Wenn du so arm bist als Unterthan wie er als König, bist du arm genug. Was willst du?
Kent. Dienst.
Lear. Wem willst du dienen?
Kent. Euch.

Parabel. Wenn der Geist eines Gewaltigen gegen dich auf- Spalte 214.

super te locum tuum non dimiseris, quia curatio faciet cessare magna peccata. (*Eccles.* X, 4.)

* * *

Bis hierher ist die Tragödie vollständig abgedruckt. Jetzt noch einige Stichproben aus den folgenden Scenen des I., aus dem II. und III. Akte.

* * *

Aus Akt I, 4:

Sh. Seite 288, Spalte a. *Foole.* *If I gave them all my living, I'ld keepe my Coxcombes my selfe, there's mine, beg another of thy Daughters.*

Lear. *Take heed Sirrah, the whip.*

— — — — — — — — — — — — — — — — —

Aus Akt I, 5:

Sh. Seite 290, Spalte a. *Foole.* *Then I prythee be merry, thy wit shall not go slip-shod.*

Lear. *Ha, ha, ha.*

— — — — — — — — — — — — — — — — —

Spalte 210. *Parabola.* *Vir sapiens, si cum stulto contenderit, sive irascatur, sive rideat, non inveniet requiem.* (*Prov.* XXIX, 9.)

*

Aus Akt I, 4:

Sh. Seite 288, Spalte a. *Foole.* *Marke it Nuncle:*
Have more then thou showest,
Speake lesse then thou knowest . . .

Spalte 214. *Parabola.* *Totum spiritum suum profert stultus; at sapiens reservat aliquid in posterum.* (*Prov.* XXIX, 11.)

*

Aus Akt II, 4:

Sh. Seite 295, Spalte b. *(Lear scheidet am Ende des II. Aktes mit einem Fluche von seiner zweiten Tochter, die eben so undankbar ist wie die älteste.)*

steht, so sollst du deinen Platz nicht verlassen; denn Heilung macht grosse Vergehen schwinden. (Prediger Salomo X, 4.)

* * *

Bis hierher ist die Tragödie vollständig abgedruckt. Jetzt noch einige Stichproben aus den folgenden Scenen des I., aus dem II. und III. Akte.

* * *

Aus Akt I, 4:

Narr. Wenn ich ihnen alle meine Habe geschenkt hätte, meine Kappe würde ich für mich behalten. Ich habe meine, bettle du dir eine von deinen Töchtern. Sh. Seite 288, Spalte a.

Lear. Bursch, nimm dich in Acht! die Peitsche!

— — — — — — — — — — — — — — — — —

Aus Akt I, 5:

Narr. Dann bitt' ich dich, sei lustig, dein Witz soll nicht in Schlappschuhen gehen. Sh. Seite 290, Spalte a.

Lear. Ha, ha, ha.

— — — — — — — — — — — — — — — — —

Parabel. Wenn ein Weiser mit einem Narren streitet, er mag zürnen oder lachen, so wird er keine Ruhe finden. (Sprüche Salomo's XXIX, 9.) Spalte 210.

*

Aus Akt I, 4:

Narr. Gieb Acht, Onkel! Sh. Seite 288, Spalte a.
Habe mehr, als du zeigst,
Sprich weniger, als du weisst . . .

Parabel. Der Narr schüttet seinen ganzen Geist aus; aber der Weise spart etwas für später. (Sprüche Salomo's XXIX, 11.) Spalte 214.

*

Aus Akt II, 4:

(Lear scheidet am Ende des II. Aktes mit einem Fluche von seiner zweiten Tochter, die eben so undankbar ist wie die älteste.) Sh. Seite 295, Spalte b.

Lear. *you thinke Ile weepe,*
No, Ile not weepe, I have full cause of weeping.

Storme and Tempest.

— — — — — —

Actus Tertius. Scena Prima.

Sh. Seite 295, Spalte b. *Storme still, Enter Kent, and a Gentleman, severally.*

— — — — — —

Gent. *tears his white hair,*)*
Which the impetuous blasts, with eyeless rage,
Catch in their fury . . .

— — — — — —

Kent. *But true it is, frome France there comes a power*
*Inter this scatter'd Kingdom; . . .**)*

— — — — — —

Scena Secunda.

Sh. Seite 296, Spalte a. *Storme still. Enter Lear, and Foole.*

Lear. *Blow windes and crack your cheeks;*

— — — — — —

Scena Quarta.

Enter Lear, Kent, and Foole.

— — — — — —

Sh. Seite 297, Spalte a. *Storme still.*

— — — — — —

Sh. Seite 297, Spalte b. *Storme still.*

— — — — — —

Sh. Seite 298, Spalte a. *Storme still.*

— — — — — —

Sh. Seite 298, Spalte b. *Storme still.*

— — — — — —

Spalte 211. *Parabola. Qui conturbat domum suam, possidebit ventos. (Prov. XI, 29.)*

* * *

**) Scattered hairs. **) Scatter'd Kingdom.*

Beide Stellen sind nicht in der Folioausgabe enthalten, wohl aber in der älteren Quartausgabe. Ich citire diese zwei kurzen Worte nach der Tauchnitz-Edition.

Lear. Denkt ihr, ich werde weinen?
Nein, weinen will ich nicht, obgleich ich Ursach',
Viel Ursach' hab' zum Weinen.
Sturm und Ungewitter.

— — — — — —

Dritter Akt. Erste Scene.

Immer noch Sturm. Kent und ein Ritter treten von verschiedenen Seiten auf. Sh. Seite 295, Spalte b.

— — — — — —

Ritter. Er rauft sein weisses Haar, das Windesstösse*)
In blinder Wuth und voller Grimm erfassen . . .

— — — — — —

Kent. Und sicher ist's, von Frankreich kommt ein Heer
In dies zerrüttete (zerstreute) Reich**) . . .

— — — — — —

Zweite Scene.

Immer noch Sturm. Lear und der Narr treten auf. Sh. Seite 296, Spalte a.

Lear. Blaset, ihr Winde, sprengt die Backen euch!

— — — — — —

Vierte Scene.

Lear, Kent und der Narr treten auf.

— — — — — —

Immer noch Sturm. Sh. Seite 297, Spalte a.

— — — — — —

Immer noch Sturm. Sh. Seite 297, Spalte b.

— — — — — —

Immer noch Sturm. Sh. Seite 298, Spalte a.

— — — — — —

Immer noch Sturm. Sh. Seite 298, Spalte b.

— — — — — —

Parabel. W e r s e i n e i g e n H a u s i n U n o r d n u n g b r i n g t , w i r d d i e W i n d e b e s i t z e n. (Sprüche Salomo's XI, 29.) Spalte 211.

* * *

*) „Crines sparsi" nennt Livius, „capilli sparsi" nennt Ovid die „zerstreuten Haare" in's besondere bei wüthenden Personen. — Dasselbe Eigenschaftswort ist verwandt in „Doctrina de occasionibus sparsis" (Die Lehre von den zerstreuten, zerrütteten, heruntergekommenen Geschäften).

**) „Scatter'd Kingdom" (zerstreutes, zerrüttetes Königreich.) — Dasselbe Eigenschaftswort in der englischen Bezeichnung „Scattered occasions" (Zerstreute, zerrüttete Geschäfte).

4. Summirung des Gefundenen.

So sehen wir Lear, nachdem er sein Königreich zerstreut hat, mit zerstreuten Haaren, obdachlos und verarmt, im Sturmwinde herumlaufen. Eine „lebendige Zielscheibe", führt er die Lehre Bacon's von den Geschäften dem Zuschauer vor Augen und verwandelt die lehrhafte Parabel Salomo's „Wer sein eigen Haus in Unordnung bringt, wird die Winde besitzen" in eine dramatische Parabel von weit gewaltigerer Wirkung.

Dass aber Bacon nicht nur etwas Ähnliches wie „König Lear", sondern geradezu diese Gestalt, und keine andere, im Sinne hatte, geht aus seiner Erläuterung des Spruches unzweifelhaft hervor. Was er vor allen unter häuslicher Unordnung versteht, das sind: „Trennung von den Weibern", „Enterbung der Kinder", „häufiger Familienwechsel". Die Encyklopädie hebt alles dies durch schiefstehende Kursivschrift aus dem übrigen Texte hervor. König Lear aber trennt sich von mehreren „Weibern", seinen Töchtern; König Lear enterbt nicht mehrere Kinder, wohl aber sein jüngstes und liebstes Kind; König Lear beabsichtigt, wechselsweise bei den beiden älteren Töchtern zu wohnen. Und auch was die knappe Erläuterung sonst noch sagt, findet sich klar in „König Lear" widergespiegelt. „Die Erwartung grösserer Seelenruhe", „das Schwinden dieser Hoffnung im Winde", „Unruhe", „Undankbarkeit der Bevorzugten", „Adoption" (der Schwiegersöhne nämlich), „üble Nachreden" — nichts fehlt im Drama.

Und wie bei diesem Spruche, so geschieht es bei den andern. Das kurze Wort Salomo's: „Eine sanfte Antwort bricht den Zorn" erwähnt keines Fürsten, sagt nichts von einem der Reihe nach Antworten. „Wenn der Zorn eines Fürsten gegen dich entbrannt ist" und „du daran kommst zu reden" sind willkürliche Hinzufügungen Francis Bacon's, Hinzufügungen im Sinne der dramatischen Parabel „König Lear".

Salomo spricht von einem „klugen Diener, der über einen thörichten Sohn herrscht"; Francis Bacon ist es, der einen „ergebenen einflussreichen Freund" in der Erläuterung nennt, der als „Schiedsrichter bei Familienzwist" auftritt — ganz entsprechend dem Grafen Kent in „König Lear".

Salomo warnt: „Leih' nicht dein Ohr allen Reden, die gesprochen werden". Bacon ist es, der den Spruch auch auf das geschriebene Wort ausdehnt. Ganz wie im „König Lear", wo Graf Gloucester gesprochene wie geschriebene Verläumdungen mit gierigem Ohr und Auge verschlingt, ja sogar darauf fahndet, im Gegensatze zu der von Bacon erwähnten Weisheit des Pompejus, der derlei Schandschriften ungelesen vernichtete.

Salomo spricht von einem „Fürsten, der gern Lügen hört“. Bacon ist es, der auch von „Bühnenränken“ spricht. Ganz dem entsprechen Situation und Worte des Verläumders Edmund beim Begegnen mit seinem edeln Stiefbruder Edgar.

Salomo sagt: „Wenn der Geist eines Gewaltigen gegen dich aufsteht, verlass deinen Platz nicht“. Bacon erst ist es, der das Wort „Zorn“ in die Erläuterung bringt, der diesen Zorn als „ernste Krankheit“ bezeichnet, und den, der auf seinem Platze ausharrt, nach dem rechten „Heilmittel“ suchen lässt. Wir hören förmlich die Worte des treuen Kent an den zornigen König hindurchklingen: „Thu's. Tödte deinen Arzt und gieb den Lohn der schnöden Krankheit!“

So stehen denn alle von uns angeführten Sprüche nebst ihren Erläuterungen in offenbarem und ohne Zweifel in beabsichtigtem Zusammenhange mit der Tragödie „König Lear“. Von den Sprüchen aber, die wir bisher unberücksichtigt liessen, genügt es, eine Anzahl einfach anzuführen, um darzuthun, dass auch sie Gedanken enthalten, die den Lear-Gedanken durchaus nahe stehen:

Parabola.

12. Homines derisores civitatem perdunt, sapientes vero avertunt calamitatem.

Parabel (Sprüche Sal. XXIX, 8).

12. Die Spötter bringen eine Stadt in Unglück, aber die Weisen stillen den Zorn.

Parabola.

20. Vidi cunctos viventes, qui ambulant sub sole, cum adolescente secundo, qui consurgit pro eo.

Parabel (Prediger Sal. IV, 13).

20. Und ich sah alle Lebendigen, die unter der Sonne wandeln, bei dem zweitgeborenen Kinde, das an jenes Statt aufkommen soll.

Parabola.

26. Noli esse amicus homini iracundo, ne ambulato cum homine furioso.

Parabel (Sprüche Sal. XXII, 24).

26. Schliess' keine Freundschaft mit einem zornigen Manne, und geh' nicht mit einem Wüthenden.

Parabola.

30. Prudens advertit ad gressus suos; Stultus divertit ad dolos.

Parabel (Sprüche Sal. XIV., 8 oder 15?).

30. Ein Weiser merkt auf seinen Weg, aber ein Narr wendet sich zum Trug.

Man bedenke auch, welch hohe Stellung Bacon in seiner Theorie der parabolischen Poesie einräumt, und dass er jedem der vierunddreissig Sprüche Salomo's die Überschrift: *„Parabola"* giebt. Die lateinische Bibel nennt die Sprüche Salomo's *„Proverbia"*, die englische *„Proverbs"*, die deutsche „Sprüche —", Bacon nennt sie *„Parabola"*, Parabeln, Gleichnisse.

Man erinnere sich ferner der Worte Bacon's, dass es heutzutage, wo wir „einen so grossen Reichthum an Geschichten haben", besser ist, die Lehre von den Geschäften „in Gesprächsform", „mit lebendigen Zielscheiben" zu behandeln, und diese fehlende Wissenschaft „frisch und gleichsam vor unsern Augen aus Einzelthatsachen hervorzulocken".

Die Ausdrücke „lebendige Zielscheibe" aber *(animatus scopus)* und „vor unsern Augen" finden ihr vollkommenes Ebenbild in den Worten der ersten Tragödienscene:

Lear. Aus meinen Augen!
Kent. Sieh besser Lear, und lass mich bleiben noch
Die wahre Zielscheib' *(the true blank)* deinem Aug'.

Man erinnere sich auch, wie sie oft das Wort *„business"* (Geschäft) in den ersten Scenen des „König Lear" zu hören ist.

Man erinnere sich endlich jener Stelle in der Einleitung zur Geschäftswissenschaft, dass „ausser einigen wenigen gesellschaftlichen Ermahnungen *(Monita Civilia* — bürgerlichen, gesellschaftlichen Mahnungen; *scattered advertisements* — zerstreuten Ermahnungen, zerstreuten Notizen), die in einem oder dem andern Bändchen gesammelt sind," bisher so gut wie nichts über den Gegenstand geschrieben worden sei.

Wenn wir uns aber jetzt, nach alle dem Gehörten, versucht fühlen, die Worte „in einem oder dem anderen Bändchen" direkt auf die Tragödie „König Lear" zu beziehen, so unterstützt uns dabei noch lebhaft Folgendes:

Kurz nach der Thronbesteigung König Jakobs I. schrieb Francis Bacon die erste Ausgabe seiner Encyklopädie, betitelt *„The Advancement of Learning"* (Der Fortschritt der Wissenschaft) und widmete das Buch seinem Könige, 1605. Auch diese, in englischer Sprache geschriebene erste Ausgabe enthält als Beispiel der Wissenschaft von den Geschäften Sprüche Salomo's und Erläuterungen. Aber der Sprüche sind nicht 34, sondern nur 24, und die Erläuterungen sind ganz bedeutend kürzer.

Hier lautet jene Stelle folgendermaassen: *„there be no books of it, except some few scattered advertisements, that have no proportion to the magnitude of this subject"*. (Es giebt keine derartigen Bücher, mit Ausnahme von einigen zerstreuten Nachrichten, die in keinem Verhältnisse stehen zur Grösse des Gegenstandes.) In demselben Jahre aber,

1605, erschien, völlig anonym, ohne Andeutung irgend welches Dichternamens, zum ersten Male in Form eines dünnen Quartbändchens „König Lear“.

Und als achtzehn Jahre später, 1623, die Encyklopädie in Folio erschien, erschien auch „König Lear“ (1608 zum ersten Male mit dem Namen „*W. Shake-speare*“ versehen) im Folioformate als Theil der vielerwähnten ersten Dramen-Gesammtausgabe. Der gleichsam kindlicheren Dichtung von 1605 entspricht die kurze Behandlung der Geschäftslehre im „*Advancement of Learning*“; der völlig umgearbeiteten und in herrlicher Vollendung strahlenden Gestalt der Dichtung von 1623 steht die lange, ausführlichere, sich noch weit mehr anschmiegende Form der Lehre von den Geschäften in „*De Augmentis Scientiarum*“ zur Seite.

Vergegenwärtigen wir uns alles über den innigen Zusammenhang der Bacon-Theorie und Shakespeare-Praxis nochmals durch folgendes Schema:

1605 1. Ausgabe des „König Lear“, Quarto, anonym.
1605 1. Ausgabe der Encyklopädie (24 Sprüche), Quarto, mit Bacon's Namen.
1616 Der Schauspieler William Shakespeare stirbt.
1623 Neue, verbesserte und vermehrte Ausgabe des „König Lear“, Folio, mit Shakespeare's Namen.
1623 Neue, verbesserte und vermehrte Ausgabe der Encyklopädie (34 Sprüche Sal.), Folio, mit Bacon's Namen.
1626 Francis Bacon stirbt.

Was hätte Francis Bacon veranlassen können, sich wissenschaftlich so eng an das Drama eines Andern anzulehnen? Und wie hätte es geschehen können, dass sieben Jahre nach dem Tode des Schauspielers Verbesserung der Dichtung und Verbesserung der Erläuterung gleichzeitig erschien, wenn nicht Bacon hier wie dort die Hauptperson gewesen wäre?

Die Beziehungen sind aber wiederum so enge, dass wir abermals nur annehmen können: Ein Geist ist es, ein einziger, dem wir Dichtung und Erläuterung verdanken. Shakespeare war sieben Jahre todt, Bacon lebte und schuf in voller Geistesfrische.

Es ist kein Zweifel, „König Lear“ steht in demselben Verhältnisse zu Francis Bacon wie „Der Sturm“ und wie „Hamlet“. Alle drei Dichtungen übertragen die Theorie Bacon's peinlich genau in's Reich der Bühne.

V.

Shakespeare's Lustspiel „Der Liebe Mühe ist verloren"

eine dramatische Parabel im Sinne von Bacon's Lehre vom Licht und den Leuchtstoffen.

1. Der Lichtreichthum des Lustspiels.

DER König von Navarra und seine drei Hofherren Berowne, Longavill und Dumane haben beschlossen, drei Jahre lang gemeinsam zu studiren, zu fasten, wenig zu schlafen und — keine Frauen zu sehen *(To see no Ladies, study, fast, not sleepe).* Da erscheint, mit einer Botschaft ihres Vaters, die Prinzessin von Frankreich, in ihrem Gefolge drei junge Hofdamen, Rosaline, Maria und Katherine, und als männlicher Begleiter Boyet. Der König und seine drei Freunde verlieben sich über Hals über Kopf in die vier Damen. Sie ertappen sich gegenseitig bei ihren Liebesgedanken und umwerben nun gemeinsam die Mädchen. Es ist ein artiges Hin und Her, ein Spielen mit Masken und Larven; dann trifft die Nachricht vom Tode des Königs von Frankreich ein, das Liebesgetändel wird unterbrochen, die Fortsetzung erst nach Verlauf eines Jahres versprochen. Die Damen reisen ab: „Der Liebe Mühe ist verloren" *(Love's Labour's lost).*

Zwischen all diesen Personen, den Herren untereinander, den Damen untereinander und den Herren gegenüber den Damen wird nun das ganze Lustspiel hindurch, zumeist in wohlgereimten Versen, das lebhafteste Witz- und Wortgeplänkel geführt. Immer und immer wieder aber kehren die Gedanken zum Licht, zu den Farben, zu Lichtquellen

und zu Lichtwirkungen zurück. Immer und immer wieder, in allen Tonarten und immer neuen Witznüancen, wird die Liebe und ihre Wirkungen dem Lichte und seinen Wirkungen verglichen. „Die Liebe ist“, so heisst es in der Schlussscene:

Form'd by the eie, and therefore like the eie.

Geformt durch's Auge und drum gleich dem Auge.

Das Auge selbst aber wird im ganzen Lustspiele als Lichtquelle behandelt, die Augen der Schönen werden immer auf's Neue in reizendem Reimspiele mit Sonnen, Monden, Sternen verglichen, und wie Blitze zischen Witze hin und her.

Im Gegensatze zu dieser in Schönheit, Heiterkeit und Geist leuchtenden Hofgesellschaft steht die öde, in Worten kramende, geistlose, langsame Philistergesellschaft, Don Adriano de Armado, der schwülstige spanische Prahlhans, Nathaniel, der Kurat, Holofernes, der Schulmeister, Dull, der Polizeidiener, und Costard, der Clown. Sie alle sind Geisteslichter niederster Art. Ein heiterer Lichtstrahl, ein „Sonnenstäubchen“ im Reiche dieser niedern Geister, ist Armado's flotter, witziger Page Moth. Die Folioausgabe von 1623 bezeichnet beständig Armado als „*Braggart*“ (Prahler, Schwätzer), Holofernes als „*Pedant*“ (Schulfuchs), Costard als „*Foole*“ oder „*Clowne*“ (Narren oder Hanswurst), Moth als „*Boy*“ (Knaben), so dass der Typus jeder Figur klar in der Personenbezeichnung ausgedrückt ist.

Zum Beweise nun, wie sehr der Gedanke „Licht“ all' und jede Scene vom Anfang bis zum Ende des Lustspiels durchdringt, zähle ich hier in der Reihenfolge der Dichtung sämmtliche Worte auf, die sich direkt und unzweifelhaft auf Licht, Farbe, Auge, Sehen beziehen, und citire genau nach der Folioausgabe von 1623 sieben kürzere und längere Stellen, die sich ganz besonders klar und ausführlich mit dem Gegenstande „Licht“ beschäftigen. Die Übersetzung ist wie immer beigefügt. Um möglichst wörtlich und sinn- und sachgemäss sein zu können, lässt sie die Reime fast immer beiseite, bewegt sich aber stets in den Versmaassen des Originals.

See, seene, darke, see, sense, sense.

Why? all delights are vaine, and that most vaine
Which with paine purchas'd, doth inherit paine,
As painefully to poare upon a Booke,
To seeke the light of truth, while truth the while
Doth falsely blinde the eye-sight of his looke:
Light seecking light, doth light of light beguile:
So ere you finde where light in darknesse lies,
Your light grows darke by losing of your eyes.
Studie me how to please the eye indeede,
By fixing it upon a fairer eye,
Who dazling so, that eye shall be his heed,
And give him light that it was blinded by.
Studie is like the heavens glorious Sunne,
That will not be deepe search'd with sawcy lookes:
Small have continuall plodders ever wonne,
Save base authoritie from others Bookes.
These earthly Godfathers of heavens lights,
That give a name to every fixed Starre,
Have no more profit of their shining nights,
Than those that walke and wot not what they are.
Too much to know, is to know nought but fame:
And every Godfather can give a name.

Greene, Rose, Snow, see, seene, fire, fire, see, seene, sable coloured melancholie, blacke, snow-white, ebon coloured, viewest, beholdest, survayest, seest, looked for, see, looke, complexion, complexion, sea-water Greene, complexions, Greene, colour, colour, greene, white, red, colours, white, red, blush, pale white, white, redde, light, blushing, see, seene, see, see, looke, painted, eye, eye, sight, enterview, see, eye, white, saw, light, light, light, eyes.

Why all his behaviours doe make their retire,
To the court of his eye, peeping thorough desire.
His hart like an Agot with your print impressed,
Proud with his forme, in his eie pride expressed.
His tongue all impatient to speake and not see,
Did stumble with haste in his eie-sight to be,
All sences to that sence did make their repaire.

Sehn, gesehen, dunkel, sehn, Sinn, Sinn.

Ei, alle Lust ist eitel, die zumal,
Die uns, durch Qual erkauft, nur einbringt Qual:
Wie qualvoll stieren auf ein Buch, das Licht
Der Wahrheit zu erspähn, indessen Wahrheit
Das Augenlicht des Blickes fälschlich blendet:
Licht, das Licht sucht, wird Licht um Licht betrügen:
So, eh' du findst, wo Licht im Dunkeln liegt,
Wird dein Licht dunkel durch Verlust der Augen.
Studirt, was wahrhaft euer Aug' entzückt,
Indem ihr's auf ein schönres Auge richtet,
Das, blendend erst, dem Auge Kraft verleiht
Und Licht ihm giebt, das es vorher geblendet.
Studium ist wie des Himmels Strahlensonne,
Die nicht mit frechem Blick durchspäht sein will:
Nichts haben ew'ge Grübler je gewonnen,
Autoritätskram bloss von fremden Büchern.
Die ird'schen Pathen unsrer Himmelslichter,
Die jedem Fixstern einen Namen geben,
Gewinnen mehr nicht von dem Glanz der Nächte
Als die da gehn und auch nicht einen kennen.
Zuviel zu wissen, heisst dem Ruhm nur leben,
Und jeder Pathe kann 'nen Namen geben.

Grün, Rose, Schnee, sehn, gesehen, Feuer, Feuer, sehn, gesehen, schwarzfarbige (zobelfarbige) Melancholie, schwarz, schneeweiss, elfenbeinfarbig, betrachtest, erblickst, überschaust, siehst, entgegensah, seht, aussehen, Hautfarbe, Hautfarbe, Seewasser-Grün, Hautfarben, Grün, Farbe, Farbe, grün, weiss, roth, Farben, weiss, roth, erröthen, bleich, weiss, weiss, roth, leicht (= licht), Erröthen, sehn, gesehn, sehn, sehn, gucken, geschminkt, Auge, Auge, Anblick, Ansicht (Unterredung), sehn, Auge, weiss, saht, Licht, Licht (= leicht), Licht, Augen.

All seine Geberden, sie drängten sich hin
Zum Hof seines Auges, das glüht' in Begier.
Sein Herz, dem Achat gleich mit euerem Bild,
Stolz ob seiner Form, strahlte Stolz aus dem Aug'.
Die Zunge, erzürnt, dass sie spricht und nicht sieht,
Sie stolperte hastig im Auge zu sein;
Zu dem Sinne strebten die Sinne hin all;

To feele only looking on fairest of faire:
Me thought all his sences were lockt in his eye,
As Jewels in Christall for some Prince to buy.

Who tendring their own worth from whence they were glast,
Did point out to buy them along as you past.
His faces owne margent did coate such amazes,
That all eyes saw his eies inchanted with gazes.

Eie, eie, see, sense, eie, eies, painting, fir'd, stars, see, sencibly, Carnation: white, see, purblinde, colours, whitly, pitch-bals, eyes, Argus, glasse, see, see, eie, vidi, See, see, see, see, saw, eyes, picture, Oule, see, see, Jewell, Cooke, sensible, Dictisima, Dictisima, dictima, Phebe, Luna, Moone, Moone, Moone, looke, Fire, umbra, vede, eyes, sees, eye, lightning, fire, celestiall, golden, overglance, snow-white, looke, colourable, colours, eye, light, eye, eyes.

So sweete a kisse the golden Sunne gives not,
To those fresh morning drops upon the Rose,
As thy eye beames, when their fresh rayse have smot.
The nigth of dew that on my cheekes downe flowes.
Nor shines the silver Moone one half so bright,
Through the transparent bosome of the deepe,
As doth thy face through teares of mine give light:
Thou shin'st in every teare that I doe weepe,
No drop, but as a Coach doth carry thee:
So ridest thou triumphing in my woe.
Do but behold the teares that swell in me,
And they thy glory through my griefe will show;
But doe not love thy selfe, then thou wilt keepe
My teares for glasses, and still make me weepe.
O Queen of Queenes, how farre dost thou excell,
No thought can thinke, nor tongue of mortall tell.

Shade, eye, Sun, shine, greene, ore-eye, Amber (haires), amber, Amber coloured Raven, sunne, shine, unseene, Aethiop, looke, pale, blush, blush, blush, saw, Gold, Christall, eyes, see, eyes, appeares, see, Beame, seene, see, see, over-view, see, eye.

Zu spür'n nur den Anblick der Schönsten der Schönen:
Mich däuchte, sein Auge umschloss alle Sinne,
Gleich edeln Juwelen, gefasst in Krystall,
Wie man einem Fürsten sie darbringt zum Kauf,
Der wohl schätzt im Glas ihren eigenen Werth
Und winkt euch zum Kauf, wenn vorüber ihr geht.
Auf den Randglossen seines Gesichts stand solch Staunen,
Dass jedes Aug' sein Aug' entzückt sah vom Schaun.

Auge, Auge, sehn, Sinn, Auge, Augen, Gemälde, gefeuert, Sterne, sehn, empfindbar (sinnlich), fleischfarben, weiss, sehen, kurzsichtig, Farben, weisslich, Pechkugeln, Augen, Argus, Spiegel, sieh, sieh, Auge, vidi, (ich sah), ich sehe, ich sehe, sehn, sehn, sah, Augen, Gemälde, Eule, sehen, sehen, Juwel, aussehen, sinnbegabt, Diktynna, Diktynna, Diktynna, Phoebe, Luna, Mond, Mond, Mond, seht, Feuer, umbra (Schatten), vede (sieht), Augen, sieht, Auge, Blitz, Feuer, himmlisch, golden, überblicken, schneeweiss, schaun, scheinbar, Farben, Auge, Licht, Auge, Augen.

So süssen Kuss giebt nicht die goldne Sonne
Den frischen Morgentropfen auf der Rose
Als deiner Augen Licht, wenn seine Strahlen
Die Nacht des Thaus auf meinen Wangen treffen.
Noch scheint der Silbermond nur halb so hell
Durch dieses Luftmeers durchsichtigen Busen,
Als dein Gesicht durch meine Thränen leuchtet:
Du glänzt in jeder Thräne, die ich weine,
Gleich einem Wagen trägt dich jeder Tropfen;
So fährst du triumphirend durch mein Weh.
Sieh nur die Thränen all'; die in mir quellen,
Sie zeigen deinen Ruhm durch meinen Gram:
Doch liebe nicht dich selbst, du hältst die Thränen
Für Spiegel sonst und machst noch mehr mich weinen.
O Königin der Königinnen du,
Wie deine Reize alles überragen,
Kein Hirn kann's denken, keine Zunge sagen.

Beschattet, Auge, Sonne, scheinen, überschauen, Bernstein (-Haare), Bernstein, bernsteinfarbiger Rabe, Sonne, scheinen, ungesehen, Aethiopierin, aussehen, bleich, erröthen, erröthen, sah, Gold, Krystall, Augen, sehen, Augen, erscheint, sehen, Strahl, gesehen, sehn, sehn, überschauen (beobachten), sehen, Auge.

Berowne.	*Who sees the heavenly Rosaline,*
	That (like a rude and savage man of Inde.)
	At the first opening of the gorgeous East,
	Bowes not his vassall head, and strooken blinde,
	Kisses the base ground with obedient breast?
	What peremptory Eagle-sighted eye
	Dares looke upon the heaven of her brow,
	That is not blinded by her maiestie?
King.	*What zeale, what furie, hath inspir'd thee now?*
	My Love (her Mistres) is a gracious Moone,
	Shee (an attending Starre) scarce seene a light.
Berowne.	*My eyes are then no eyes, nor I Berowne.*
	O but for my Love, day would turne to night,
	Of all complexions the cul'd soveraignty,
	Doe meet as at a faire in her faire cheeke,
	Where severall Worthies make one dignity,
	Where nothing wants, that want it selfe doth seeke,
	Lend me the flourish of all gentle tongues,
	Fie painted Rethoricke, O she needs it not,
	To things of sale, a sellers praise belongs:
	She passes prayse, then prayse too short doth blot.
	A withered Hermite, fivescore winters worne,
	Might shake off fiftie, looking in her eye:
	Beauty doth varnish Age, as if new borne,
	And gives the Crutch the Cradles infancie,
	O 'tis the Sunne that maketh all things shine.
King.	*By heaven, thy Love is blacke as Ebonie.*
Berowne.	*Is Ebonie like her? O wood divine?*
	A wife of such wood were felicitie.
	O who can give an oth? Where is a booke?
	That I may sweare Beauty doth beauty lacke,
	If that she learne not of her eye to looke:
	No face is faire that is not full so blacke.
King.	*O paradoxe, Black is the badge of hell,*
	The hue of dungeons, and the Schoole of night:
	And beauties crest becomes the heavens well.
Berowne.	*Divels soonest tempt resembling spirits of light.*
	O if in blacke my Ladies browes be deckt,
	It mournes, that painting usurping haire
	Should ravish doters with a false aspect:
	And therefore is she borne to make blacke, faire.
	Her favour turnes the fashion of the dayes,

Braun. Wer sieht die himmlisch schöne Rosaline,
Der nicht (gleich einem rauhen Wilden Indiens)
Beim ersten Strahlenglanz des lichten Ostens
Beugt sein Vasallenhaupt, blindheitgeschlagen,
Und küsst den Staub mit unterthän'ger Brust?
Welch überkühnes Adlerauge wagt es,
Zu schauen auf den Himmel ihrer Braue,
Und wird von ihrer Hoheit nicht geblendet?

König. Welch Eifer, welche Wuth begeistert dich?
Mein Lieb (die Herrin) ist ein milder Mond,
Sie (ein Begleitstern) kaum zu sehn ein Licht.

Braun. Dann ist mein Aug' kein Aug', noch bin ich Braun.
Wär' nicht mein Liebchen, würde Tag zu Nacht!
Von allen Hautfarben die hehrste Auswahl
Trifft sich auf ihrer Wangen Schönheitsjahrmarkt,
Wo viele Meisterwerke sich in eins vereinen,
Wo selbst dem Mangel nichts zu mangeln scheint.
Leih' mir den Zauber aller Dichterzungen,
Geschminkter Wortschwall, pfui! sie braucht dich nicht.
Verkäuflich Gut braucht des Verkäufers Lobspruch:
Sie steht zu hoch dem Lob, zu kurzes Lob besudelt.
Ein welker Mönch, den hundert Jahre höhlten,
Streift fünfzig ab, wenn er ihr Auge schaut:
Schönheit tüncht Alter, als wär's neugeboren,
Und giebt die Krücke an der Wiege Kindheit.
Sie ist die Sonn', die allen Dingen Glanz leiht.

König. Beim Himmel, sie ist schwarz wie Ebenholz.

Braun. Jst Ebenholz gleich ihr? O göttlich Holz!
Ein Weib von solchem Holz wär' höchstes Glück.
Wo ist ein Buch? Wer nimmt den Eid mir ab?
Ich schwör's, dass Schönheit keine Schönheit ist,
Lernt sie von ihrem Auge nicht das Sehn:
Schön ist kein Antlitz, das nicht ganz so schwarz.

König. O Widerspruch! Schwarz ist der Hölle Zeichen,
Des Kerkers Farbe und die Schul' der Nacht:
Doch Schmuck der Schönheit steht den Himmeln gut.

Braun. Stets sind die Teufel am verführerischsten,
Wenn sie des Lichtes Geistern ähnlich sehn.
Wenn meines Mädchens Brau' mit Schwarz bedeckt ist,
So trauert sie, dass falsches Haar und Schminke
Verliebte reizt mit täuschendem Aspekt:
Schwarz schön zu machen, ward geboren sie.
Des Tages Moden wandelt ihre Gunst,

For native bloud is counted painting now:
And therefore red that would avoyd dispraise,
Paints it selfe blacke, to imitate her brow.

Dumane. *To look like her are Chimney-sweepers blacke.*
Longavile. *And since her time, are Colliers counted bright.*
King. *And Aethiops of their sweet complexion crake.*
Dumane. *Dark needs no Candles now, for dark is light.*
Berowne. *Your mistresses dare never come in raine,*
For feare their colours should he washt away.
King. *'Twere good yours did: for sir to tell you plaine,*
Ile finde a fairer face not washt to day.
Berowne. *Ile prove her faire, or talk till dooms-day here.*

King. *No Divell will fright thee then so much as shee.*
Dumane. *I never knew man hold vile stuffe so deere.*
Longavile. *Looke, heer's they love, my foot and her face see.*
Berowne. *O if the streets were paved with thine eyes,*
Her feet were much too dainty for such tread.
Dumane. *O vile, then as she goes what upward lyes?*
The street should see as she walk'd over head.

see, pore, looke, looking, eyes, fiery, eyes, eyes, seeing, eye, eyes, gaze, Eagle, blinde, sensible, bright, Apollo, eyes, sparcle, promethean fire, Sunne, light, eye, lunaticke, vides, video, scene, fire-worke, Diamonds, look, Light, light, darke, light, light, darke, light, light, snuffe, darkely, look, darke, light, light, picture, red, golden, burns, shade, eyes, shade, behold, see, appeares, see, Black moors, viewes, eyes, eyes, eyes, viewes, beholde, behold, behold, Sunne beamed eyes, Sunne beamed eyes, Daughter beamed eyes.

Berowne. *Vouchsafe to shew the sunshine of your face,*
That we (like savages) may worship it.
Rosaline. *My face it but a Moone, and clouded too.*
King. *Blessed are clouds, to doe as such clouds do.*

Vouchsafe bright Moone, and these thy stars to shine,
(Those clouds remooved) upon our waterie eyne.
Rosaline. *O vaine peticioner, beg a greater matter,*
Thou now requests but Mooneshine in the water.

Moone, Moone, Moone, white handed, looke, invisible, scene, sense, sence, sensible, tapers, puft out,

Natürlich Blut hält man für Schminke jetzt:
Und roth, das einen Tadel meiden will,
Schminkt schwarz sich, ihre Stirne nachzuahmen.
Dumane. Zu schaun wie sie sind Schornsteinfeger schwarz.
Longavile. Seit ihrer Zeit nennt man die Köhler glänzend.
König. Es prahlt der Mohr mit seiner süssen Farbe.
Dumane. Nacht braucht nicht Kerzen jetzt, denn Nacht ist Licht.
Braun. Und eure Liebchen scheuen stets den Regen,
Aus Furcht, er wüsche ihre Farben weg.
König. Für eure wär' er gut: denn, grad heraus, Herr,
Manch schöner Antlitz giebt's, noch ungewaschen.
Braun. Beweisen will ich ihre Schönheit, oder
Will reden bis zum jüngsten Tage hier.
König. Dann schreckt kein Teufel dich so sehr als sie.
Dumane. Nie hielt ein Mann gemeinen Stoff so hoch.
Longavile. Schau hier dein Lieb, den Schuh und ihr Gesicht sieh.
Braun. Thät' Strassen man mit deinen Augen pflastern,
Ihr Fuss wär' viel zu zart, um drauf zu gehn.
Dumane. O pfui! denn, wenn sie ging', was aufwärts liegt,
Würd' dann die Strasse sehn, schritt sie darüber.

Sehn, stieren, schauen, schauen, Augen, feurig, Augen, Augen, Sehen, Auge, Augen, schauen, Adler, blind, feinfühlig (sinnenbegabt), glänzend, Apollo, sprühen, Prometheus-Feuer, Sonne, leicht (= licht), Auge, mondsüchtig, *vides* (du siehst), *video* (ich sehe), gesehen, Feuerwerk, Diamanten, seht, leicht (= licht), leicht (= licht, hell, freudig), dunkel, licht, licht, dunkel, Licht, Licht, Schnuppe, dunkel, seht, dunkel, leicht (= licht), leicht (= licht), Bild, roth, golden, brennt, Schatten, Augen, Schatten, sehen, sehen, erscheint, sehn, schwarz, Mohren, Blicken, Augen, Augen, Augen, Blicken, sehen, sehen, sehen, Sonnenstrahlenaugen, Sonnenstrahlenaugen, Tochterstrahlenaugen.

Braun. O zeig' uns deines Antlitz Sonnenschein,
Dass wir (gleich Wilden) ihn verehren können.
Rosaline. Mein Antlitz ist ein Mond nur, und bewölkt auch.
König. Glücksel'ge Wolken, könnt' ich sein, wo ihr seid.
(Die Damen tragen nämlich Masken.)
Glanzvoller Mond, o schein' mit deinen Sternen
Uns (wolkenfrei) auf unser feuchtes Auge.
Rosaline. Armsel'ger Bettler, bitt' um grössre Dinge,
Verlangst du doch nur Mondenschein im Wasser.

Mond, Mond, Mond, weisshändig, seht, unsichtbar, gesehen, Sinn, Sinn, sinnbegabt, Wachskerzen, ausgeblasen,

Roses, Roses, clouds, Roses, white as Whales bone, see, eie, as pure as the unsallied Lilly, unseene, eies, seeing, fierie, eie, light, light, eie, lookes, browes, looke, pale, stars, blind, white, white, see, eyes, see, eye-sight, Jewell, Jewell, see, the apple of her eie, fire, leere, eie, painted, looke, see, scarce seene, light, darke, Painter, Grey-hound, sence, North-pole, see, cloud, seene, cloud.

(Love is)
Form'd by the eie, and therefore like the eie.
Full of straying shapes, of habits, and of formes
Varying in subiects, as the eie doth roule,
To everie varied obiect in his glance.

Eies, eies, looke, lookes, twelve Celestiall Signs, heate, eie, blacke, looke, behold, eye, saw, Owle, Owle.

When Dasies pied, and Violets blew,
And Cuckow-beeds of yellow hew:
And Ladie-smockes all silver white,
Do paint the Medowes with delight.

Bleach, Isicles, staring Owle, snow, red, staring Owle.

Rosen, Rosen, Wolken, Rosen, weiss wie Walfischknochen, seht, Auge, rein wie die unbefleckte Lilie, ungesehen, Augen, sehend, feurig, Auge, Licht, Licht, Auge, blickt, Brauen, aussehen, bleich, Sterne, blind, weiss, weiss, sehen, Augen, sehen, sehen, Augenlicht, Juwel, Juwel, sehn, ihr Augapfel, Feuer, stieren, Auge, gemalt, seht, seht, kaum zu sehn, Licht, dunkel, Maler, Grau-Hund (Windspiel), Sinn, Nordpol, sehen, bewölken, gesehen, Wolke.

(Liebe ist)
Geformt durch's Auge und drum gleich dem Auge.
Von irrenden Gestalten voll und Formen,
In Bildern wechselnd, wie das Auge rollt
Mit seinem Blick in ewig buntem Wechsel.

Augen, Augen, schauen, Blicke, zwölf Himmelszeichen, Hitze, Auge, schwarz, schaut, seht, Auge, sah, Eule, Eule.

Wenn Maasslieb bunt und Veilchen blau,
Und Kuckucksblumen gelb von Farbe:
Und Wasserkresse silberweiss,
Die Wiesen all' mit Freuden malen.

Bleichen, Eiszapfen, stierende Eule, Schnee, roth, stierende Eule.

— — — — — —

So hören wir denn in dem kurzen Lustspiele, das wenig mehr als 22 Folioseiten füllt, ungefähr 60 Mal das Wort „*eye*" — Nebenform: „*eie*" — (Auge), eben so oft „*see*" (sehen), 30 Mal „*light*" (Licht). Wir hören von allen Arten von Sehen und Augenbewegungen sprechen. An Lichtquellen werden genannt: 6 Mal „*Sunne*" (die Sonne), noch öfter „*Luna*", „*Moone*" (der Mond), ferner „*fixed Starre*" (Fixstern), „*attending Starre*" (Begleitstern), „*the twelve Celestiall Signs*" (die zwölf Himmelszeichen), „*lightning*" (Blitz), „*fireworke*" (Feuerwerk), „*promethean fire*" (Prometheus-Feuer), „*taper*" und „*candle*" (Kerzen), bis herab zur „*staring Owle*" (stierenden Eule) mit ihren im Dunkel leuchtenden Augen. Das Wort „*colour*" (Farbe) erscheint 6 Mal. Farbige und glänzende Gegenstände und Farben- und Glanz-Abtönungen kommen über 40 zu Tage. In Summa mehr als 500 Licht- und Leucht-Worte!

Ihre Zahl wird aber dadurch noch bedeutend erhöht, dass wir bei aufmerksamem Lesen auch Worte wie „*faire*" (schön), „*beauty*" (Schönheit), „*shame*" (Scham) — weil roth, „*feare*" (Furcht), — weil weiss

von Farbe, ferner „schnell, hastig, zart, lustig, freudig, witzig“ und ihre Gegensätze: „langsam, träge, schwer, melancholisch, dumm“, in engem Zusammenhange mit den Begriffen Licht und Leuchtstoff finden. — Auch Himmel, Tag und Nacht, Jahres- und Tageszeiten kommen sehr häufig vor. Ich will nicht alle diese Worte hier aufzählen, bemerke nur noch, dass das Wort *„faire“* (schön) eben so oft wie das Wort „Sehen“ und „Auge“ vorkommt, nämlich gleichfalls mehr als 60 Mal, durchschnittlich auf einer Seite 3 Mal. —

Der hervorragendste, witzigste aller der glänzenden Geister des Lustspiels ist Berowne. Die modernen Ausgaben drucken *„Biron“* oder *„Birôn“*; in der Folioausgabe heisst er *„Berowne“*, also *„Brown“* (braun). Ihn hat man sich offenbar brünett zu denken. Er liebt die dunkelhaarige und dunkeläugige Rosaline; und erst wenn man bei dem Worte *„Berowne“* an die Farbe denkt, kommen Verse wie folgende zu voller Geltung:

My eyes are then no eyes, nor I Berowne.

Mein Aug' ist dann kein Aug', noch bin ich Braun.

Der Name *„Rosaline“* enthält den Namen der farbenschönsten aller Blumen: „Rosa“. Das Wort *„Moth“*, so heisst der Page, wird gewöhnlich mit „Motte“ übersetzt, ist aber in der Folioausgabe gleichgestaltig mit der Wortform *„Moth“* (auch gross geschrieben), die „Stäubchen“, „Sonnenstäubchen“, „Splitter“ bezeichnet.

You found his Moth, the King your Moth did see:
But I a Beame doe finde in each of three.

Ihr seht sein Splitterchen; der König eures;
Und ich in jedem von euch drei'n 'nen Balken.

Oder im Sinne des Lustspiels, dass Licht Liebe ist:

Sein Sonnenstäubchen fandet ihr, der König
Sah euer Sonnenstäubchen; aber ich,
Ich finde einen ganzen Sonnenstrahl
In jedem von euch drei'n.

Im Gegensatz zum flinken, gewandten *Moth* ist der Name des Konstablers *„Dull“* gewählt. *„Dull“* bedeutet dumm, träge, langsam. Der Name des Hofherrn *„Longavill“* (auch in der Form *„Longavile“)* bedeutet „fern vom Gemeinen“ *(Long-a-vile.)*. Deutlich tritt dieser Gedanke hervor in dem Verse:

Dumane. I never knew man hold vile stuffe so deere.

Dumane. Nie hielt ein Mann gemeinen Stoff so hoch

Gleich darauf vergleicht Longavill Berowne's Liebchen mit seinem Schuh. Beide werfen sie Berowne vor, dass seine Liebe zu schwarz und niedrig sei. Dumane und Longavill dagegen halten sich vom Gemeinen fern *(Long-a-vile)*.

Aehnlich gebildet ist der Name das Botschafters *Marcade* (so liest die Folioausgabe, die neueren haben *Mercade*). *Marcade* erscheint im fünften Akte, um den Tod des Königs von Frankreich der Prinzessin zu melden.

Qu. Welcome Marcade, but that thou interruptest our merriment.

Prinzessin. Willkommen, Marcade, nur dass du unsere Lustbarkeit störst.

„*To mar*" heisst „verderben, vernichten"; „*cade*", „*cadence*" bedeutet „Cadenz, Tonfall, Wohlklang". Gleich dem Schriftsteller-Pseudonym „*Marprelate*" (Pfaffenvertilger), gleich dem Dichternamen „*Marlowe*" (Der das Gemeine vernichtet) — vermuthlich auch einem Pseudonym —, gleich dem Namen des Vicars „*Mar-text*" (Textverderber) aus Shakespeare's Lustspiele „Wie es euch gefällt", bedeutet auch „*Marcade*" den, „der den Wohlklang, die Lustbarkeit vernichtet". Lustbarkeit, Liebe, Freude ist aber gleich Licht. Daher gleich darauf aus Berowne's Munde in Bezug auf das Erscheinen Marcade's und seine Trauerbotschaft die Worte:

the Scene begins to cloud.

die Scene wird bewölkt.

2. Die Übereinstimmung der Lustspielgedanken mit Bacon's Wissenschaft vom Lichte.

27 Jahre nach Bacon's Tode, im Jahre 1653, erschien zum ersten Male gedruckt der Aufsatz „*Topica Inquisitionis de Luce et Lumine*" (Hauptgesichtspunkte der Forschung über Licht und Leuchtstoff). Neben mir liegt als älteste mir zugängliche Ausgabe die zierliche Amsterdamer „*Opuscula Varia Posthuma Francisci Baconi*" (Verschiedene nachgelassene Werkchen von Francis Bacon), besorgt 1663 von seinem früheren Sekretär und Kaplan Dr. William Rawley. Hier nimmt der Aufsatz acht kleine Duodezseiten ein, in die Frankfurter Folioausgabe der „*Opera Omnia*" von 1665 füllt er drei Foliospalten: 746, 747, 748.

Die kurzen Abschnitte dieser kurzen wissenschaftlichen Arbeit behandeln die Optik in knappen, aber desto gedankenschwereren Worten und tragen folgende zwölf Überschriften:

1. *Tabula Praesentiae.* (Aufzählung von Lichtquellen.)
2. *Tabula Absentiae in proximo.* (Aufzählung von Körpern, die kein Licht erzeugen, aber den Lichterzeugern sehr ähnlich sind.)
3. *Tabula Graduum.* (Grade des Lichts.)
4. *Colores Lucis.* (Farben des Lichts.)
5. *Reflexiones Lucis.* (Spiegelung des Lichts.)
6. *Multiplicationes Lucis.* (Vermehrung des Lichts.)
7. *Modi obruendi Lucem.* (Arten, das Licht zu überwältigen.)
8. *Operationes sive effectus Lucis.* (Wirkungen des Lichts.)
9. *Mora Lucis.* (Dauer des Lichts.)
10. *Viae et Processus Lucis.* (Wege und Leitungen des Lichts.)
11. *Diaphaneitas Lucidorum.* (Durchsichtigkeit leuchtender Körper.)
12. *Cognationes et Hostilitates Lucis.* (Verwandtschaften und Gegensätze des Lichts.)

I.

Als Licht erzeugende Körper nennt Bacon „*Stellae*“ (Sterne), „*Meteora ignita*“ (Feuermeteore, das sind alle leuchtenden Erscheinungen in der Luftschicht der Erde), „*flamma*“ (Feuer), „*ligna, Metalla, et alia ignita*“ (Holz, Metalle u. a., wenn erhitzt), “*saccharum inter scalpendum et frangendum*“ (Zucker beim Reiben und Brechen), „*Cicendula*“ (Glühwurm), „*rores Aquae salsae percussae et sparsae* (Salzwassertropfen, geschlagen und herumgestreut), „*oculi quorundam animalium*“, (die Augen gewisser Thiere), „*ligna nonnulla putria*“ (faulendes Holz), „*magna vis Nivis*“ (eine grosse Menge Schnee) u. a. m.

Alle diese Lichterzeuger sind im Lustspiele „*Love's Labour's lost*“ enthalten, die Mehrzahl direkt, einige in parabolischer Form. — Sterne sind vielfach vertreten: „Sonne, Mond, Fixstern, Begleitstern, die zwölf Himmelszeichen“. Von Feuermeteoren, d. h. leuchtenden Lufterscheinungen, finden wir den „Blitz“. Feuer ist vertreten als „Prometheus-Feuer“, „Feuerwerk“, und auch sonst noch mehrmals „Feuer“ und „feurig“. Kerzen sind als „*taper*“ und „*candle*“ da; sogar das Wort „Schnuppe“ *(snuff)* fehlt nicht. Von Feuerholz ist im Schlussliedchen die Rede, wo der Winter singt:

And Tom beares Logges into the hall.

Und Tom trägt Klötze in die Halle.

Erhitztes leuchtendes Metall wird durch den verliebten Eisenfresser „*Armado*“ dargestellt. „*Thou heat'st my bloud* (Du erhitzest mein Blut), sagt er zum Pagen; und als er das Milchmädchen erblickt, er-

röthet er. Der Glühwurm, dessen Lichtstärke im „Hamlet" so vortrefflich mit der Lichtstärke des nahenden Morgens verglichen wird, ist in unserem Lustspiele zwar nicht in ganz deutlicher Form, als *„Glowworme"* genannt, wohl aber in sehr durchsichtiger Form als *„worme"*. Berowne überrascht die drei verliebten Freunde und spricht zum Könige:

> *Good heart, What grace hast thou thus to reprove*
> *These wormes for loving, that art most in love?*
>
> Lieb Herz, mit welchem Recht schiltst du um Liebe
> Die Würmer hier, du selbst verliebt am meisten?

Dann folgt gleich die Stelle: Du siehst die Sonnenstäubchen, ich den Sonnenstrahl (eurer Verliebtheit nämlich). Die Verliebten also glühen und leuchten vor Liebe stärker oder schwächer. Berowne vergleicht ihre Liebe mit Sonnenstäubchen und einem Sonnenstrahl und nennt in demselben Athem die Hofherren „Würmer". Was sind sie anders als leuchtende Würmer, Glühwürmer?

Am Beginn des fünften Aktes kommen auf ein und derselben Spalte die Worte *„scracht"* (gerieben, gekratzt), *„scraps"* (Brocken) und *„salt wave"* (Salzwoge) vor. Es ist zwar in Verbindung mit den beiden ersten Worten nicht direkt das Wort „Zucker" (der gebrochen und geschabt Licht giebt) gebraucht, aber die Sprache, anderweit von Shakespeare die „honigsüsse" genannt, scheint einem Stücke Zucker verglichen zu werden. Wenigstens wird zuerst von „zerriebener, zerkratzter Grammatik" gesprochen und dann von den „Brocken", die der Schulmeister und der Kurat von einem „Mahle der Sprache" heimbringen. Damit in direkter Verbindung zweimal das lateinische „sehen": *„Videsne"*, *„video"* (Siehst du nicht? ich sehe).

Dem „Salzwasser" aber ist ein Witz des Pagen Moth verglichen, ein Witz, der *„snip, snap"* schnell umhergeschleudert wird. *„Wit"* aber (Witz) ist Licht.

„Schnee" und „leuchtende Thieraugen" endlich finden sich in dem erst kürzlich wegen seines Brennholzes citirten Winterliedchen am Schlusse des fünften Aktes. Das Wort *„snow"* (Schnee) erscheint einmal im Reime, das Wort *„staring Owle"* (stierende Eule) zweimal, nämlich im Kehrreime der beiden Strophen:

> *Then nightly sings the staring Owle.*
>
> Dann singt bei Nacht die stierende Eule.

Stierende Eulenaugen leuchten bei Nacht.

Mit diesem letzten Schimmerchen von Licht klingt das Licht und Witz sprühende Lustspiel aus. — Armado vergleicht noch den Gesang

mit dem Sange Apoll's. Apollo aber ist nicht nur der Gott des Liedes, sondern vor allem der Licht- und Sonnengott. Damit schliesst die Dichtung.

3.

Betreffs der Grade des Lichts zieht Bacon an: die Flamme des Holzes, die Flamme des Weingeists, die Flamme der Kohlen. Der Gegenstand ist sehr nahe dem der „Überwältigung des Lichts", auf den wir in § 7 zu reden kommen. Das Lustspiel aber ist an Vergleichen von Lichtstärken reich.

My Love (her Mistres) is a gracious Moone,
Shee (an attending Starre) scarce seen a light.

Mein Lieb (die Herrin) ist ein milder Mond,
Sie (ein Begleitstern) kaum zu sehn ein Licht.

Bald darauf:

A Lover's eyes will gaze an Eagle blinde.

Verliebte Augen schaun den Adler blind.

Gleichfalls ein Vergleich oder Wettkampf zweier Lichtstärken, der hier mit Überwältigung der einen endet. In Bacon's Wissenschaft wie in Shakespeare's Dichtung wird das Auge als Lichtquelle behandelt. Das verliebte Auge ist wie die Sonne, es blendet das Adlerauge, das hineinschaut.

4.

Unter den Farben des Lichts nennt Bacon zunächst vier Farben der Sterne. Die Sterne sind *candidae* (weiss), *spendidae* (glänzend), *rubeae* (roth) oder *plumbeae* (bleifarben).

Es scheint nun durchaus kein Zufall, dass der mit Sternen verglichenen Damen im Lustspiele gleichfalls vier sind. Maria ist ein „weisser" Stern, denn Longavile, der sein Liebchen mit der Sonne vergleicht und von der „himmlischen" Redekunst ihrer Augen schwärmt, fragt beim ersten Zusammentreffen ausdrücklich: *„what is she in the white?* (wer ist die in Weiss?) Der König in seinem Liebessonette vergleicht die Prinzessin erst der Sonne, dann dem Monde; Apollo, der Sonnengott, wird im Lustspiele ausdrücklich *„bright"* (glänzend) genannt; die Prinzessin entspricht also dem „glänzenden" Sterne. Rosaline ist dem Namen nach (Rosa—line) der „rothe"; ob Katherine dem „bleifarbigen" Sterne entspricht, wage ich nicht zu entscheiden. Boyet's Blick wird mit einem bleiernen Schwerte *(leaden sword)* verglichen.

Jedenfalls aber ist die Übereinstimmung der Vierzahl dieser wissenschaftlichen und gedichteten Sternarten bemerkenswerth. Grüne Flammen *(flammae virides)* heisst es im Verlaufe des Paragraphen, giebt es nicht. Dem scheint in der zweiten Scene des Lustspiels das Wortgefecht zwischen Armado und Moth zu entsprechen. Von welcher Hautfarbe war Simson's Liebchen? „*Of the sea-water Greene sir*“ (Von der meerwassergrünen, Herr) antwortet Moth. „*Greene indeed is the colour of Lovers; but to have a love of that colour, methinkes Sampson had small reason for it*“ (Grün ist in der That die Farbe der Liebenden; aber ein Liebchen von der Farbe zu haben, mich dünkt, dazu hatte Simson wenig Grund). Wir sehen wieder: Kein grünes Flammenlicht, kein grünes Liebchen. „*My love is most immaculate white and red*“ (Mein Liebchen ist höchst makellos weiss und roth). Nun steht „Armado's“ Name, seine Beschäftigung und sein Betragen und Reden dem „Eisen“ sehr nahe. Bacon aber schliesst den betreffenden Paragraphen 4 mit Bezug auf Eisen und Licht, indem er sagt, dass erhitztes Eisen roth wird, noch stärker erhitztes fast weiss.

Von den übrigen Flammenarten heisst es in dem kurzen Abschnitte: „*Flammae ordinariae croceae sunt, et, inter eos Coruscationes caelitus et Flammae pulveris pyrii maxime albicant.*“ (Gewöhnliche Flammen sind saffranfarbig, und unter ihnen neigen die Blitze und die Flammen des Schiesspulvers am meisten zur Weisse.) Von gewöhnlichen Flammen sind im Lustspiele genannt „Feuer“, „Feuerwerk“, „Kerze“ *(taper* und *candle)*. Der „Blitz *(lightning)* ist gleichfalls vertreten. Aber auch das „Schiesspulver“ kommt im Lustspiele zur Geltung. Am Ende der ersten Scene des vierten Aktes fällt hinter der Scene ein Schuss *(Shoote within)*, und in der ersten Scene des dritten Aktes wird in drolliger Weise ein Kanonenschuss parabolisch dargestellt.

Die Art, wie dies geschieht, ist so drastisch und dabei so natürlich und einfach, dass die Stelle in ihrer ganzen Ausdehnung hier Platz finden soll, um zu zeigen, wie sich wissenschaftliche Thatsachen durch die Kunst der Parabolik theaterfähig machen lassen. Zunächst aber füge ich noch eine Stelle aus dem 12. Licht-Paragraphen ein: „*Torpor Corporum in partibus suis, maxime est luci inimicus. Nam fere nihil lucet, quod non, aut propria natura, insigniter mobile est; aut excitatum, vel calore, vel motu, vel spiritu vitali.*“ (Trägheit der Körper in ihren Theilen ist der Hauptfeind des Lichts. Denn fast nichts leuchtet, was nicht entweder von seiner Natur lebhaft ist oder gereizt wird durch Wärme, durch Bewegung oder durch den Lebensgeist.) All das entspricht durchaus dem, was wir im Lustspiele als Vorbereitung des Kanonenschusses hören. Der Gegensatz zwischen langsam und schnell und die treibende Hitze, Bewegung und Lebenskraft, die einen an und für sich trägen Körper befeuert, kann nicht deutlicher ausgedrückt

werden. Armado schickt seinen Pagen Moth, um den Narren Costard zu holen. (Armado wird als „*Braggart*", Moth als „*Boy*" bezeichnet.)

Brag. The way is but short, away.
Boy. As swift as Lead, sir.
Brag. Thy meaning prettie ingenious, is not Lead a metall heavie, dull, and slow?
Boy. Minnime honest Master, or rather Master no.
Brag. I say Lead is slow.
Boy. You are too swift sir to say so,
Is that Lead slow which is fir'd from a Gunne?
Brag. Sweete smoke of Rhetorike,
He reputes me a Cannon, and the Bullet that's he:
I shoote thee at the Swaine.
Boy. Thump then, and I flee.
Brag. A most accute Iuvenall, voluble and free of grace . . .

Prahler (Armado). Der Weg ist nur kurz, hinweg!
Knabe (Moth). So schnell wie Blei, Herr.
Prahler. Was meinst du, niedlicher Witzkopf? ist nicht Blei ein schweres, träges und langsames Metall?
Knabe. Nicht im geringsten, ehrenwerther Meister; oder, wie man besser sagen könnte, Meister, nein.
Prahler. Ich sage, Blei ist langsam.
Knabe. Ihr seid zu schnell, Herr, mit dieser Behauptung.
Ist das Blei langsam, das aus einem Gewehr geschossen wird?
Prahler. Süsser Rauch der Redekunst,
Er nimmt mich als Kanone, und die Kugel das ist er!
Ich schiesse dich auf den Burschen.
Knabe. Bumm denn, und ich fliehe.
Prahler. Ein sehr scharfes Jüngelchen, behend und von feuriger Anmuth . . .

5.

Von Körpern, die das Licht zurückwerfen, nennt Bacon in erster Linie: „*specula, aquae, Metalla polita, luna, gemmae*" (Spiegel, Wasser, polirte Metalle, Mond, Edelsteine). Im Lustspiele kommen vor: 2 Mal „*glass*" (Spiegel), 1 Mal „*glast*" (in Glas gefasst), 2 Mal „*crystal*" (Krystall), 4 Mal „*bright*" (glänzend), 4 Mal „*Jewels*" (Juwelen), 3 Mal „*Pearls*" (Perlen), 1 Mal „*Diamonds*" (Diamanten). Am stärksten ist der Mond vertreten: 9 Mal englisch „*Moone*" (stets gross geschrieben), 1 Mal lateinisch „*Luna*", 3 Mal in der Verstümmelung des Wortes „*Diktynna*" (*Δίκτυννα*, Beiname der Artemis oder Diana, der Jagd- und Mondgöttin), 1 Mal lateinisch-griechisch als „*Phebe*" (Phoebe, *Φοίβη*,

Diana als Mondgöttin). Reflex des Wassers wird am deutlichsten in des Königs Sonett geschildert:

Thou shin'st in every teare that I doe weepe,
No drop, but as a Coach doth carry thee:
So ridest thou triumphing in my woe.
Do but behold the teares that swell in me,
And they thy glory through my griefe will show:
But doe not love thy selfe, then thou wilt keepe
My teares for glasses, and still make me weepe.

Du glänz'st in jeder Thräne, die ich weine,
Gleich einem Wagen trägt dich jeder Tropfen;
So fährst du triumphirend durch mein Weh.
Sieh nur die Thränen all', die in mir quellen,
Sie zeigen deinen Ruhm durch meinen Gram:
Doch liebe nicht dich selbst, du hältst die Thränen
Für Spiegel sonst und machst noch mehr mich weinen.

Einmal aber werden sogar zwei Reflexe verbunden:

Thou now requests but Moonshine in the water.

Jetzt willst du gar nur Mondenschein im Wasser.

Der Mond reflektirt das Sonnenlicht, das Wasser reflektirt das Mondenlicht. Mondschein im Wasser also ist Reflex eines Reflexes.

6.

Dieser Abschnitt behandelt die Vermehrung des Lichtes. Hierzu vergleiche man:

Studie me how to please the eye indeede,
By fixing it upon a fairer eye,
Who dazling so, that eye shall be his heed,
And give him light that it was blinded by.

Studirt, was wahrhaft euer Aug' entzückt,
Indem ihr's auf ein schönres Auge richtet,
Das, blendend erst, dem Auge Kraft verleiht
Und Licht ihm giebt, das es vorher geblendet.

Auch durch Reflex (§ 5) wird das Licht vermehrt.

7.

Überwältigt wird das Licht, sagt Bacon, entweder durch ein stärkeres Licht oder durch die Dichtigkeit und Dunkelheit der Medien (*veluti per exuperantiam majoris Lucis, mediarum crassitudines, aut*

opacitates). Unter dem Gesichtspunkte dieses Paragraphen steht die gleich dem Titel „*Love's Labour's lost*“ so reizend auf „*L*“ alliterirende Verszeile:

Light seeking light, doth light of light beguile.

Licht, das Licht sucht, wird Licht um Licht betrügen.

Mit andern Worten: Wenn zwei Lichter zusammen kommen, überwältigt das stärkere das schwächere, das Licht des Auges wird durch plötzliches Hervortreten eines hellen Lichtes geblendet, das Kerzenlicht im Sonnenlicht fast unsichtbar.

Hierhin gehören auch die unter § 3 aufgeführten Stellen: vom Begleitstern, der neben dem Monde ein kaum sichtbares Licht hat, vom verliebten Auge, das das Adlerauge blind schaut. Ferner:

Who sees the heavenly Rosaline,
That (like a rude and savage man of Inde.)
At the first opening of the gorgeous East,
Bowes not his vassall head, and strooken blinde,
Kisses the base ground with obedient breast?

Wer sieht die himmlisch schöne Rosaline,
Der nicht (gleich einem rauhen Wilden Indiens),
Beim ersten Strahlenglanz des lichten Ostens
Beugt sein Vasallenhaupt, blindheitgeschlagen,
Und küsst den Staub mit unterthän'ger Brust?

Und gleich daran anschliessend:

What peremptory Eagle-sighted eye
Dare looke upon the Heaven of her brow,
That is not blinded by her maiestie?

Welch überkühnes Adlerauge wagt es,
Zu schauen auf den Himmel ihrer Braue,
Und wird von ihrer Hoheit nicht geblendet?

Die zweite Art der Lichtüberwältigung ist die durch undurchsichtige oder lichtbeschränkende Medien. Im Lustspiele kommt das Wort „Schatten“ sowohl englisch wie lateinisch vor *(shade, umbra).* Wiederholt ist von Wolken und bewölken *(cloud)* die Rede:

My face is but a Moone, and clouded too.

Mein Antlitz ist ein Mond nur, und bewölkt auch.

ferner:

The Scene begins to cloud.

Die Scene fängt an, sich zu bewölken.

Die Damen sind Gestirne, demnach die Masken vor ihren Gesichtern undurchsichtige, das Licht überwältigende Medien. In der That werden die Larven mit Wolken verglichen:

Vouchsafe bright Moone, and these thy stars to shine,
(Those clouds remooved.) . . .

Glanzvoller Mond, o schein' mit deinen Sternen
(Nachdem die Wolken fortbewegt)

d. h. nachdem die Larven entfernt sind.

Im Sonett des Königs aber, das ganz besonders reich an optischer Parabolik ist, wird die Durchsichtigkeit der Luft mit der Durchsichtigkeit der Thränen verglichen:

Nor shines the silver Moone one half so bright,
Through the transparent bosome of the deepe,
As doth thy face through teares of mine give light.

Noch scheint der Silbermond nur halb so hell
Durch dieses Luftmeers durchsichtigen Busen,
Als dein Gesicht durch meine Thränen leuchtet.

Die zweite Hälfte dieses kurzen Paragraph 7 endlich lautet: „*Radii solis certe, in flammam foci immissi, flammam, veluti fumum quendam albiorem, apparere faciunt*". (Die Sonnenstrahlen auf eine Feuerflamme gerichtet, lassen die Flamme als einen weissen Rauch erscheinen.) Auch das ist deutlich dramatisch parabolisirt:

Longavill. I beseech you a word: what is she in the white?
Boyet. A woman somtimes, if you saw her in the light.
Longavill. Perchance light in the light.

Longavill. Erlaubt mir ein Wort: wer ist die dort in Weiss?
Roget. Ein Frauenzimmer manchmal, beseht ihr im Licht sie.
Longavill. Vielleicht Licht im Licht?

Selbstverständlich bedeutet „*light in the light*" zugleich auch „leicht im Lichte" und so hat denn diese Stelle, wie so viele des Lustspiels neben der parabolisirten Lichtüberwältigung auch noch sprachlich ein schillerndes Doppellicht. (So ist im Dialekt meines sächsischen Vaterlandes eine „Leichte" zugleich eine „Leichtsinnige" und eine „Leuchte".

8.

Als Hauptwirkung des Lichtes bezeichnet Bacon die Farbe: „*Omnis enim color Lucis imago fracta est*" (Denn jede Farbe ist ein gebrochenes Bild des Lichtes).

Hierzu einfach folgende Farben-Wortstatistik des Lustspiels:

6 *colour,* Farbe.
2 *hew,* Farbe.
5 *complexion,* Hautfarbe.
8 *white,* weiss.
1 *white as Whales bone,* weiss wie Walfischknochen.
2 *pale,* bleich.
1 *pale white,* blassweiss
2 *snow-white,* schneeweiss.
2 *snow,* Schnee.
1 *Isicles,* Eiszapfen.
1 *Milke,* Milch.
1 *Lilly,* Lilie,
1 *bleach,* bleichen.
1 *silver white,* silberweiss.
1 *white handed,* weisshändig.
1 *whitly,* weisslich.
6 *red,* roth.
5 *Rose,* Rose.
gegen 100 *Rosaline,* Rosaline, Rosa, Röschen.
1 *Carnation,* fleischfarben.
gegen 200 *Berowne,* Braun.
5 *blush,* erröthen.
1 *yellow,* gelb.
2 *amber,* Bernstein.
1 *Amber-coloured Raven,* bernsteinfarbiger Rabe.
1 *gold,* Gold.
3 *golden,* golden.
1 *gilt,* vergoldet.
4 *greene,* grün.
1 *sea-water Greene,* meerwassergrün.
1 *blew,* blau.
1 *Violets,* Veilchen.
1 *Grey-hound,* Grauhund, Windspiel.
1 *pied,* bunt.
8 *paint,* malen.
1 *painter,* Maler.
2 *picture,* Gemälde.
2 *Ebonie,* Ebenholz.
1 *ebon coloured,* ebenholzfarbig.
1 *Chimney sweepers,* Schornsteinfeger.
1 *Colliers,* Köhler.
1 *sable coloured,* zobelfarben, schwarz.
6 *melancholie,* Schwarzseherei, Schwermuth.
1 *pitch-bals,* Pechbälle.
2 *Aethiop,* Aethiopier.
1 *Black moors,* schwarze Mohren.
9 *blacke,* schwarz.

9.

Der neunte Paragraph spricht *„de mora Lucis“* (von der Dauer oder vom Aufenthalt des Lichts); *„quae, ut videtur, momentanea est* (die, wie es scheint, augenblicklich ist). Zur Erläuterung dessen dienen die Sätze: *„Neque enim lux, si per multas horas in cubiculo duraverit, magis illud illuminat quam si per momentum aliquod: Cum in calore, et aliis, contra fit. Etenim, et prior calor manet, et novus superadditur. Attamen crepuscula nonnihil à reliquiis Lucis provenire, ab aliquibus putantur.“* (Denn Licht, wenn es auch viele Stunden hindurch in einem Zimmer geblieben wäre, erleuchtet den Raum nicht heller, als wenn es nur einen Augenblick dagewesen wäre; während bei der Wärme, und auch sonst, das Entgegengesetzte eintritt. Denn hier

bleibt die frühere Wärme, und die neue kommt hinzu. Doch wird von manchen angenommen, die Abenddämmerung rühre zum Theil von Rückständen des Lichtes her.)

An der Hand dieses Paragraphen können wir den Titel des von Liebe, Geist und Licht funkelnden Lustspiels „Der Liebe Mühe ist verloren" einfach umdeuten in: „Des Lichtes Mühe ist verloren".

Aus den bisherigen Erörterungen wissen wir: Die Liebe ist wie das Auge, die Liebe und das Liebchen werden mit allen möglichen Lichtern verglichen von der Sonne bis hinab zum Glühwurm, verliebte Augen schaun den Adler blind, die Frauenaugen sprühn Prometheusfeuer; kurz, Liebe ist Licht und Auge, Verliebtsein ist Glühen, Leuchten. Das Lustspiel wird nicht müde, immer auf's Neue darauf zurückzukommen. — Aber nicht genug mit der Deutung des ersten Wortes des Lustspieltitels „*Love*" (Liebe). Auch da, wo das Wort „*Labour*" (Arbeit, Mühe) und das Wort „*lost*" (verloren) in der Dichtung vorkommt, wird unsere Deutung nur bestätigt.

Im Titel steht das Wort „*lost*" (verloren) in enger Verbindung mit dem Worte „*Love*" (Liebe). Im Lustspiele selbst kommt es nicht mehr als vier Mal vor, drei Mal davon aber in unmittelbarer Verbindung mit den gleichwerthigen Worten „*light, eye, fire*" (Licht, Auge, Feuer).

Seite 122 der Folio-Ausgabe:

> *So ere you finde where light in darknesse lies,*
> *Your light grows darke by losing of your eyes.*
>
> So, eh' du findst, wo Licht im Dunkeln liegt,
> Wird dein Licht dunkel durch Verlust der Augen.

Seite 140 der Folio-Ausgabe:

> *when we greete*
> *With eies best seeing, heavens fierie eie:*
> *By light we loose light.*
>
> Wenn wir grüssen
> Mit schärfstem Aug' des Himmels feurig Auge,
> Verlier'n wir Licht durch Licht.

In diesen beiden Fällen entspricht der Verlust des Augenlichts (das Geblendetsein) der Überwältigung eines schwächeren Lichts durch ein stärkeres.

Anders Seite 123, wo in einer Zeile „*lost*" und sein Gegenspiel „*won*" zu finden sind:

> *won as townes with fire, so won, so lost.*
>
> gewonnen wie Städte mit Feuer, wie gewonnen, so verloren.

Hier wird die Wirkung des Feuers im Nu wieder zu Nichte. Und damit entspricht die Verszeile einerseits Bacon's Anschauung von der Dauer des Lichts: „sie scheint augenblicklich zu sein", andererseits dem Titel des Lustspiels, denn: des Feuers Mühe ist verloren. In gleich eindringlicher Weise erscheint aber derselbe Gedanke: *„Mora Lucis momentanea est"* in die Form der Poesie gegossen in der Verszeile des Lustspiels, worin das Wort *„labour"* (Arbeit, Mühe, arbeiten, sich abmühen) vorkommt. Das Wort *labour* kommt im ganzen Verlaufe des Stückes nur das eine Mal vor,

Seite 141 der Folio-Ausgabe:

When great things labouring perish in their birth.

Während grosse Dinge, die sich mühen, in der Geburt sterben.

Wie die leuchtenden Schönheiten und die Liebe plötzlich im Lustspiele auftauchen und am Schlusse wieder verschwinden, wie alle Liebesmühe verloren ist, so ist auch die Mühe des Lichts verloren; grosse Dinge gehen in ihrer Geburt unter, so schnell wie es kommt, geht das Licht wieder, es ist augenblicklich.

„Licht, wenn es auch viele Stunden hindurch in einem Zimmer geblieben wäre, erleuchtet den Raum doch nicht heller, als wenn es nur einen Augenblick dagewesen wäre", sagt Bacon.

Der König von Novarra bittet (Seite 143):

King. *Now at the latest minute of the houre,*
Grant us your loves.

König. Jetzt in der Stunde letztem Augenblick
Gewährt uns eure Liebe.

Aber die Prinzessin bleibt unerbittlich:

Princ. *A time me thinkes too short,*
To make a world-without-end bargaine in.
No, no my Lord.

Prinzessin. Die Zeit dünkt mich zu kurz,
'Nen Handel für die Ewigkeit zu machen.
Nein, nein, mein Fürst.

So reist die Prinzessin mit ihren drei Damen ab. Der Liebe und des Lichtes Mühe sind verloren.

Nach einem Jahre wollen sie sich wiedersehen, also ein schwacher Hoffnungsschimmer bleibt, ganz so, wie Bacon's § 9 „von der Dauer des Lichts" abschliesst: „Doch wird von manchen angenommen, die Abenddämmerung rühre zum Theil von Rückständen des Lichtes her."

Und wie vom Glanz und Leuchten der Liebe ein Schimmer der Hoffnung, einem Dämmerlichte gleich, zurückbleibt, so scheint auch Berowne in zwei Worten der Schlussscene auf die wirkliche Abenddämmerung hinzudeuten, wenn er ruft:

A light for Monsieur Judas, it growes darke, he may stumble.

Ein Licht für Monsieur Judas, es wird dunkel, er könnte stolpern.

und bald darauf:

the Scene begins to cloud.

die Scene fängt an, sich zu bewölken.

Das nächste Wort der Prinzessin aber lautet:

Boyet prepair, I will away to night.

Boyet, trefft Anstalt, ich will fort heut' Abend.

So folgt dem Tage die Dämmerung, der Dämmerung der Abend; und wenn das Stück mit dem zweimaligen Erwähnen der „stierenden Eule" schliesst, die „bei Nacht singt" *(Then nightly sings the staring Owle),* so ist das sicher kein Zufall, sondern es ist, in Bacon'schem Sinne, ein Ausklingen dieser dramatischen Licht-Parabel in Gestalt der schwächsten, nur bei finsterer Nacht noch wahrnehmbaren Lichtquelle.

10.

Der Abschnitt handelt „von den Wegen und Leitungen des Lichts" *(de viis et Processibus Lucis).* Das Licht verbreitet sich rund nach allen Seiten *(Lux circumfunditur);* aber, sagt Bacon, es ist zu untersuchen, ob es sich nach oben und nach unten gleichmässig verbreitet. Diesen Worten entspricht die reizende Lustspielscene, in der sich die Freunde in ihrer Verliebtheit belauschen. Berowne tritt auf, ein Gedicht in der Hand. Er hört kommen und klettert auf einen Baum. Der König tritt auf und liest sein Liebessonett. Er hört kommen und versteckt sich. Longavill tritt auf und liest ein Sonett. Er hört kommen und versteckt sich auf der anderen Seite. Dumane tritt auf, liest sein Sonett und wird nun zu gleicher Zeit von rechts, von links und von oben beobachtet. Am Schärfsten betont der Dichter das Herabsehen:

Berowne. *Like a demie God, here sit I in the skie,*
And wretched fooles secrets heedfully ore-eye.

Braun. Im Himmel sitz' ich hier gleich einem Halbgott
Und überschaue achtsam schlimmer Narren Geheimnisse.

Und als die Drei von Berowne ertappt sind, fragt der König:

Are wee betrayed thus to thy over-view?

Sind wir verrathen deiner Überschau?

Die Verbreitung des Lichts in der Richtung nach unten aber, das von unten Sehen, wird nicht thatsächlich, sondern vergleichsweise vorgeführt in jenen oben citirten drastischen und neckischen Zeilen:

Longavile. *Looke, heer's thy love, my foot and her face see.*
Berowne. *O if the streets, were paved with thine eyes,*
Her feet were much too dainty for such tread.
Dumane. *O vile, then as she goes what upward lyes?*
The street should see as she walk'd over head.

Longavile. Schau hier dein Lieb', den Schuh und ihr Gesicht sieh.
Braun. Thät' Strassen man mit deinen Augen pflastern,
Ihr Fuss wär' viel zu zart, um drauf zu gehn.
Dumane. O pfui! denn, wenn sie ging, was aufwärts liegt,
Würd' dann die Strasse sehn, schritt sie darüber.

Die nächsten Sätze des Paragraphen sprechen vom Schatten, vom schattengebenden Körper und von der geradlinigen Richtung des Lichts. So spricht denn der König, indem er sich in's Gebüsch versteckt:

Sweet leaves shade folly.

Beschattet Thorheit, liebe Blätter.

Die drei Beobachter stehen im Schatten und sind unsichtbar, der vierte, Dumane, steht im Lichte und wird von allen beobachtet, nach allen Seiten hin Licht verbreitend.

Auch Boyet erzählt, mit besonderer Betonung des Wortes, zweimal von Schatten *(shade)* und einmal vom Dickicht *(thicket)*; und der Schulmeister führt das Wort sogar lateinisch im Munde „*sub umbrâ*“ (unter'm Schatten.)

11.

Der nächste Paragraph spricht „von der Durchsichtigkeit“ und erwähnt ausdrücklich, dass der Körper der Luft und der Körper des Wassers durchsichtig sei *(diaphanum)*. Wir gedenken hier nochmals jener schon § 7 erwähnten Stelle, wo die Durchdringung beider Medien vom Lichte dicht neben einander genannt wird und beide mit einander verglichen werden:

Nor shines the silver Moone one half so bright,
Through the transparent bosom of the Deepe,
As doth thy face through teares of mine give light.

Noch scheint der Silbermond nur halb so hell
Durch dieses Luftmeers durchsichtigen Busen,
Als dein Gesicht durch meine Thränen leuchtet.

12.

Der Schlussabschnitt behandelt die „Verwandtschaften und die Gegensätze des Lichts“. Verwandschaften: „Wärme, Zartheit, Bewegung“, und den Gegensatz „Trägheit“, haben wir schon früher kennen gelernt. Am ausführlichsten aber behandelt Bacon die Ähnlichkeiten und Unterschiede, die das Licht mit dem Schall bietet. Sollten alle die Lustspielstellen aufgeführt werden, die in unmittelbarer Nebeneinanderstellung Vergleiche zwischen Licht und Schall, Auge und Ohr, Sehen und Hören, Auge und Zunge geben, so wären hier wiederum einige Dutzend Verse zu citiren. Erwähnt sei nur der eine wichtige Unterschied *„quod lux sono velocior sit“* (dass Licht schneller ist als Schall). Im Lustspiele aber heisst es von spottenden Mädchenzungen:

Above the sense of sence so sensible:
Seemeth their conference, their conceits have wings,
Fleeter then arrows, bullets, wind, thoght, swifter things.

Mehr als der Sinn des Sinns so sinnenfein
Scheint jedes Wort, geflügelt jeder Einfall,
Flinker als Pfeile, Kugeln, Wind, Gedanken, schnellre Dinge.

Was sich der Dichter unter diesen noch schnelleren Dingen, also in der That schnellsten Dingen, vorstellt, ist nach alledem unschwer zu errathen. Es ist dasselbe, worauf die Worte der Prinzessin deuteten:

When great things labouring perish in their birth.

Während grosse Dinge, die sich mühen, in der Geburt sterben.

In beiden Fällen beschattet das Wort *„things“* mit dem Schleier der Parabolik dasselbe, was in beiden Fällen gemeint ist, das Wort und den Begriff: Licht. — — — — — — — — — — — — — —

Soweit der Vergleich mit dem posthum erschienenen Aufsatze „Über Licht und Leuchtstoff“. —

Aber auch die in englischer Sprache geschriebene Naturgeschichte *„Sylva Sylvarum“*, kurz nach des Verfassers Tode gedruckt, giebt lange Abschnitte, die sich mit den wissenschaftlichen Anschauungen des Lustspiels *„Love's Labour's lost“*, in steter Übereinstimmung befinden. § 255 bis § 277 behandeln „Versuche über Ähnlichkeiten und Unterschiede zwischen Sichtbarem und Hörbarem“ *(Experiments in consort touching the consent and dissent between visibles and audibles)*, und § 867 bis § 873 bringen „Versuche über Augen und Sehen“ *(Experiments in consort touching the eyes and sight)*. Wir beschränken den Vergleich auf die Paragraphen 871 und 873.

Die erste Hälfte des § 871 lautet: *„Men see better, when their eyes are over against the sun or a candle, if they put their hand a*

little before their eyes. The reason is, for that the glaring of the sun or the candle doth weaken the eye; whereas the light circumfused is enough for the perception. For we see that an over-light maketh the eyes dazzle; insomuch as perpetual looking against the sun would cause blindness. Again, if men come out of great light into a dark room; and contrariwise, if they come out of a dark room into a light room; they seem to have a mist before their eyes, and see worse than they shall do after they have stayed a little while either in the light or in the dark." (Der Mensch, wenn sein Auge der Sonne oder einer Kerze gegenübersteht, sieht besser, wenn er die Hand ein wenig vor die Augen hält. Der Grund ist der, dass der Glanz der Sonne oder des Lichts das Auge schwächt; während zerstreutes Licht für die Wahrnehmung genug ist. Denn wir sehen, dass ein starkes Licht die Augen blendet; während beständiges Schauen in die Sonne Blindheit erzeugen würde. Wenn man aus einem hellen Lichte in einen dunkeln Raum kommt; und umgekehrt, wenn man aus einem dunkeln Raume in einen lichten Raum tritt, glaubt man, einen Nebel vor den Augen zu haben, und sieht schlechter, als nachdem man eine kleine Weile sich im Licht oder im Dunkel aufgehalten hat.)

Hand vor die Augen halten — siehe Anfang des dritten Aktes: „*with your hat penthouse-like ore the shop of your eies*" (euern Hut wetterdachähnlich über dem Laden eurer Augen).

Der Sonne entgegen — siehe Akt IV, 3:

be first advis'd
In conflict that you get the Sunne of them.

zuerst gebt Acht,
Dass ihr im Kampf die Sonn' im Rücken habt.

Zerstreutes Licht *(light circumfused)* kommt zur Geltung in den Worten Boyet's:

Under the coole shade of a Siccamore,
I thought to close mine eyes some half an houre:
When lo to interrupt my purpos'd rest,
Toward that shade I might behold addrest,
The king and his companions; warely
I stole into a neighbour thicket by . . .

Im kühlen Schatten einer Sykomore
Wollt' schliessen ich das Aug' ein Viertelstündchen,
Als sieh! zu stören die ersehnte Ruh',
Ich auf den Schatten zu gerichtet sah
Den König und die Herren; ich, im Nu,
Verbarg mich in ein nachbarliches Dickicht . . .

Hier sehen wir Sonnenlicht, wir sehen unter dem Schatten circumfuses Licht, wir sehen die Bewegung aus einem Lichte in's andere.

Starkes Licht blendet — und im Lustspiele: Das schönre Auge blendet das andere; Licht, das Licht sucht, wird Licht um Licht betrügen; wenn wir des Himmels feurig' Aug' mit schärfstem Aug' begrüssen, verlieren wir Licht durch Licht.

Beständiges Schauen in die Sonne erzeugt Blindheit — und im Lustspiele:

— Studium ist wie des Himmels Strahlensonne,
Die nicht mit frechem Blick durchspäht sein will.
— Welch überkühnes Adlerauge wagt es,
Zu schauen auf den Himmel ihrer Braue,
Und wird von ihrer Hoheit nicht geblendet?
— Verliebte Augen schaun den Adler blind.

Aus dem Hellen in's Dunkle, aus dem Dunkeln in's Helle treten — im Lustspiele:

So, eh du findst, wo Licht im Dunkeln liegt,
Wird dein Licht dunkel durch Verlust der Augen.

Praxis und Theorie, Dichtkunst und Wissenschaft, können sich nicht besser und einmüthiger ergänzen als die Verse des Lustspiels und diese wenigen, vielsagenden Bacon-Sätze.

Durch § 873 erfahren wir, dass „Diamanten, ein schöner Garten, schöne Personen" u. dergl. die Geister erfreuen und erheitern. Wir erinnern uns der Diamanten und Juwelen des Lustspiels, wir sehen, wie das ganze Lustspiel, von der ersten bis zur letzten Scene, in einem schönen Garten spielt, im Königsparke nämlich, der in Armado's Briefe als „Garten mit zierlich verschlungenen Beeten" *(curious knotted garden)* bezeichnet wird. Von Blumen, Seide, allen möglichen farbigen und glänzenden Gegenständen ist allerorten die Rede, und die Schönheit der Damen zu preisen wird man nicht müde. „*Faire*" (schön) allein über 60 Mal!

„Das Gesicht", heisst es in demselben Paragraphen, „ist der geistigste der Sinne." *(The sight is the most spiritual of the senses.)* Dem entspricht Boyet's Beschreibung des verliebten Königs:

All seine Geberden, sie drängten sich hin
Zum Hof seines Auges,
die Zunge stolperte in's Auge, alle Sinne strebten in's Auge,
Mich däuchte sein Auge umschloss alle Sinne.

Also alle übrigen Sinne vereinten sich im höchsten, vornehmsten. Oder noch deutlicher:

The tongues of mocking wenches are as keen
As is the Razors edge, invisible:
Cutting a smaller haire then may be seene,
Above the sense of sense so sensible . . .

Die Zungen spött'scher Mädchen sind so scharf
Wie von 'nem Bartmesser die Schneide, unsichtbar,
Ein dünner Haar zu spalten als man sehn kann,
Mehr als der Sinn des Sinns so sinnesfein . . .

Da haben wir das Gesicht, fast mit Bacon's eigenen naturwissenschaftlichen Worten in einem schalkhaften Vergleiche mit der Mädchenzunge als den schönsten, höchsten, feinsten Sinn bezeichnet.

Wo § 1000 der naturgeschichtlichen Aphorismensammlung abschliesst, beginnt das feuilletonistisch-novellistische Fragment „*New Atlantis*“ (Neue Atlantis). Bacon schildert darin einen wissenschaftlichen Idealstaat. Auf einer einsamen Insel im Ocean leben lauter kluge, gute Menschen. Der Glanzpunkt des Ganzen ist „*Salomon's House*“, eine akademische Musteranstalt, ausgestattet mit allem, was die auf Erfahrung gegründete Wissenschaft und somit auch die höchste Philosophie und Poesie, fördern kann. Hier ist ein zoologischer Garten, ein botanischer Garten, hier sind Süsswasser- und Salzwasser-Seeen mit allen Arten von Fischen und Wasservögeln, astronomische, mineralogische, chemische, medicinische Sammlungen, hier sind Backöfen, Brauhäuser, Brutöfen, chemische Öfen, hier Sammlungen von mechanischen, optischen, akustischen Instrumenten, von Maschinen und mathematischen Instrumenten und hier sind Häuser für heiteren Sinnenbetrug, der von der Wissenschaft verklärt wird.

Von der optischen Sammlung heisst es:

„*We have also perspective-houses, where we make demonstrations of all lights and radiations; and of all colours; and out of things uncoloured and transparent, we can represent unto you all several colours; not in rain-bows, as it is in gems and prisms, but of themselves single. We represent also all multiplications of light, which we carry to great distance, and make so sharp as to discern small points and lines; also all colorations of light: all delusions and deceits of the sight, in figures, magnitudes, motions, colours: all demonstrations of shadows. We find also divers means, yet unknown to you, of producing of light originally from divers bodies. We procure means of seeing objects afar off; as in the heaven and remote places; and represent things near as afar off, and things afar off as near; making feigned distances. We have also helps for the sight, far above spectacles and glasses in use. We have also glasses and means to see small and minute bodies perfectly and distinctly; as the shapes and colours of small flies and worms,*

grains and flaws in gems, which cannot otherwise be seen; observations in urine and blood, not otherwise to be seen. We make artificial rainbows, halos, and circles about light. We represent also all manner of reflexions, refraction, and multiplications of visual beams of objects."

(Wir haben auch Perspektive-Häuser, wo wir alle Lichter und Strahlungen experimentell vorführen,*) und alle Farben; und aus ungefärbten und durchsichtigen Dingen können wir euch alle verschiedenen Farben darstellen; nicht in Form von Regenbogen, wie es in Edelsteinen und Prismen geschieht, sondern einfach durch sich selbst. Wir stellen auch alle Vermehrungen des Lichts dar, tragen es in grosse Entfernungen und machen es so scharf, dass man kleine Punkte und Linien unterscheiden kann; auch alle Färbungen des Lichts: alle Täuschungen und Betrügereien des Gesichts, in Figuren, Grössenverhältnissen, Bewegungen, Farben: alle Darstellungen von Schatten.**) Wir finden auch verschiedene Mittel, die euch noch unbekannt sind, neues Licht aus verschiedenen Körpern zu erzeugen. Wir geben auch Mittel, durch die wir weitentfernte Objekte den Augen nahe bringen, wie solche am Himmel und an entfernten Plätzen. Und was nahe ist, das zeigen wir gleichsam als wäre es fern, indem wir nach Belieben falsche Entfernungen darstellen. Überdies haben wir Unterstützungsmittel für's Auge, die weit besser sind als eure Zweigläser und Brillen. Wir haben auch Gläser und Mittel, mit denen wir kleine winzige Körper vollkommen und genau sehen; wie die Glieder und Farben kleiner Fliegen und Würmer; Körner und Blasen in Edelsteinen, die sonst nicht zu sehen sind, Dinge im Urin und Blut, die sonst gleichfalls nicht zu sehen sind. Wir machen künstliche Regenbogen, künstliche Höfe um die Sonnen und Lichtkreise. Endlich stellen wir alle Arten von Brechung, Zurückwerfung und Verdoppelung von sichtbaren Objekten dar.) (Schluss nach dem Lateinischen: *„conduplicationis objectorum“).*

Nun erinnere man sich des Lustspiels, wie der König mit seinen drei Freunden sich auf drei Jahre dem Studium widmen will:

Our Court shall be a little Achademe.

Unser Hof soll eine kleine Akademie sein.

Und in dieser „kleinen Akademie“ geschieht darin nicht alles, was in Bacon's grosser Akademie, im Perspektive-Hause der Salomon's-Akademie der Neuen Atlantis geschieht? (Die Worte: „indem wir

*) Die Frankfurter Ausgabe hat: *„ubi experimenta exhibemus omninum Luminum et Radiationum.“*

**) *„et imaginum in aere volitantium“* (und Bilder von Dingen, die in der Luft herumfliegen), fügt die lateinische Frankfurter Ausgabe ein — und wir denken an den Kanonenschuss Armado's und den fliegenden Moth, der dann als *„voluble“* gelobt wird.

nach Belieben falsche Entfernungen darstellen" finden ihr dramatisches Seitenstück in der Scene, wo der König und die Hofherren als Russen verkleidet und maskirt vor den Damen erscheinen, und Rosaline neckt: Fragt sie, wie viele Zolle in einer Meile sind, die sie durchmessen haben.)

Kurzum, wie diese „Neue Atlantis" eine Zwischenform, ein Mittelglied zwischen Wissenschaft und Dichtung ist, so bietet diese Beschreibung des Perspektive-Hauses einen Übergang, ein Mittelglied von Bacon's Lichttheorie zur Lichtpraxis des Shakespeare-Lustspiels *„Love's Labour's lost."*

3. Summirung des Gefundenen.

Ohne nochmals auf Einzelthatsachen zurückzugreifen, dürfen wir wohl behaupten: Das Lustspiel *„Love's Labour's lost"* steht in demselben Verhältnisse zu Bacon's Wissenschaft wie die vorher betrachteten drei Dramen. Es ist eine parabolisch-dramatische Dichtung im Sinne Francis Bacon's und weicht in keinem einzigen Punkte von der Anschauung Bacon's ab.

In Betreff der Zeit ist bemerkenswerth:

1598. 1. Ausgabe von *„Love's Labour's lost"*.
1623. 2. Ausgabe „ „ „ „

1626. Bacon stirbt.

1627. 1. Ausgabe von *„Sylva Sylvarum"* und *„New Atlantis"*.
1653. 1. Druck des Aufsatzes „Über Licht und Leuchtstoff".

Aber die Beziehungen Bacon's zu dieser Dichtung treten nicht nur nach dem Tode des Verfassers, sondern auch schon vor oder während der Geburt der Komödie hervor. — Obgleich wir bisher nur mit inneren Gründen gearbeitet haben, und auf Persönliches und Äusserlichkeiten erst später zu sprechen kommen, sei es uns doch ausnahmsweise gestattet, einer Thatsache äusserlicher Natur schon hier zu erwähnen. Im Beginn des fünften Aktes sagt der Narr Costard zum Pagen Moth: *„I marvell thy M. hath not eaten thee for a word, for thou art not so long by the head as honorificabilitudinitatibus"* (Ich wundere mich, dass dich dein Herr nicht als ein Wort aufgegessen hat, denn du bist von Kopf zu Fuss nicht so lang als *honorificabilitudinitatibus*). Dieses dreizehnsilbige, im Wesentlichen aus lateinischen Endsilben gebildete Wortungethüm ist offenbar für diesen Witz erfunden. Dieser Satz nun erschien 1598 zum ersten Male gedruckt, und das Lustspiel trug den Namen William Shakespeare auf dem Titelblatte. Aber in einer Mappe von Bacon-Manuskripten, die wir später ausführlicher betrachten werden,

gefüllt mit Handschriften, die unzweifelhaft den Jahren 1592—1597 angehören, findet sich ein Blatt, auf dem Bacon's Schreiber offenbar die Feder probirt oder eine müssige Viertelstunde mit Kritzeleien ausgefüllt hat. Auf diesem Blatte steht unter andern geschrieben: *honorificabilitudino.* Das Wort findet sich sonst nirgends in der ganzen Literatur.

Fassen wir die Gesammtergebnisse aller unserer bisherigen Betrachtungen zusammen und behalten wir im Auge, dass „Der Sturm" das geistvollste, *„Love's Labour's lost"* das witzigste aller Shakespeare-Lustspiele, dass „Hamlet" die gedankengewaltigste, und „Lear" die erschütterndste aller Shakespeare-Tragödien ist, so dürfen wir wohl mit vollem Rechte sagen: der Geist, der diese vier dramatischen Meisterwerke zu schaffen vermochte, der hatte auch Dichterkraft und Sprachgewalt genug in sich, die übrigen Dramen der Folioausgabe hervorzubringen; und wenn vier der Dichtungen sich durchaus als parabolisch wissenschaftliche Bühnenstücke erweisen, so werden auch vermuthlich die übrigen in dem Bande enthaltenen parabolischer Natur sein. — Und so beginnen wir, die übrigen Dramen der Folioausgabe einer gruppenweisen Betrachtung zu unterwerfen.

VI.

Die Bacon-Parabolik der übrigen Shakespeare-Dramen.

1. Die Anordnung der Folio-Ausgabe der Shakespeare-Dramen.

ZUNÄCHST ein Wort der Verständigung.

Der Leser hat vielleicht erwartet, in diesem Buche mehr vom Gange der Fabel, vom Aufbau der Scenen, von der Zeichnung der Charaktere, von der Schönheit der Sprache und des Verses reden zu hören. Er wolle aber freundlichst bedenken, dass es sich hier nicht darum handelt, der Welt etwas zu beweisen, was sie längst schon weiss, nämlich ein wie grosser Dichter der Verfasser der Shakespeare-Dramen ist, sondern, dass es die Aufgabe dieses Buches ist, darzuthun, wie die Dramen hinter und neben ihrer Fülle von dichterischen Schönheiten aller Art auch noch die Blüthe höchster Wissenschaft des Zeitalters versteckt haben. Wären die poetischen Schönheiten nicht gar so hehre und gewaltige, die Menge der hineinparabolisirten Weisheit würde wohl längst schon wiederentdeckt worden sein. Nun suche ich diese bisher übersehene und überhörte Wissenschaft durch Vergleichung mit den wissenschaftlichen Werken Bacon's klar zu legen, und da ich infolgedessen mehr von Wissenschaft als von Dichtung zu reden habe, kann leicht dem Leser die Empfindung kommen, dass ich das Wissenschaftliche als die Hauptsache, die Dichtung als Nebensache betrachte, während er selbst von vorn herein geneigt ist, das Gegentheil anzunehmen. Die Wahrheit aber ist die, dass Dichtung und Wissenschaft sich die Wage halten, dass keine das Übergewicht über die andere gewinnt, und dass aus dieser gleichwerthigen Verbindung wissenschaftliche Kunstwerke hervorgegangen sind, von deren Grösse die Welt bisher wohl eine Ahnung hatte, die sie aber erst an der Hand der wissenschaftlichen Darlegungen und

Winke Francis Bacon's allmälig voll und ganz verstehen und würdigen lernen wird.

*

Die Shakespeare-Folio-Ausgabe des Jahres 1623 hat genau dasselbe Format wie die Ausgabe von Bacon's Encyklopädie „*De Augmentis Scientiarum*" (1623) und die Frankfurter Bacon-Gesammt-Ausgabe (1665). Es ist das Format, das noch jetzt unsere Schreibpapierbogen besitzen, 21 : 33 Centimeter.

Der Titel lautet:

MR. WILLIAM

SHAKESPEARES

COMEDIES,

HISTORIES, &

TRAGEDIES.

Published according to the True Originall Copies.

Kupferstich-Brustbild, 16 Centim. breit, 19 Centim. hoch.

LONDON

Printed by Ifaac Iaggard, and Ed. Blount. 1623.

Meister William

Shakespeares

Lustspiele, Historien und Tragödien.

Veröffentlicht nach den wahren Original-Manuskripten.

London

Gedruckt von Isaac Jaggard und Ed. Blount. 1623.

Auf der linken Seite neben diesem Titelblatte steht in Riesenlettern ein zehnzeiliges Gedicht „*To the Reader*" (An den Leser), unterzeichnet B. I. — Dann folgen:

- 2 Seiten Widmung in Prosa an die Grafen Pembroke und Montgomery,
- 1 Seite Vorrede in Prosa an die Leser,
- 4 Seiten mit vier Widmungsgedichten, unterzeichnet Ben: Jonson, Hugh Holland, L. Digges, I. M.,
- 1 Seite Namensverzeichniss der hauptsächlichsten Schauspieler, die in den Stücken aufgetreten sind,
- 1 Seite Inhaltsverzeichniss des Buches;

und nun auf mehr als 900 Seiten 36 Dramen, eingetheilt in Lustspiele, Historien und Tragödien. Jeder dieser drei Theile hat besondere von

1 beginnende Seitenbezifferung. Zwischen Historien und Tragödien ist kurz vor Fertigstellung des Buches, nach Druck des Inhaltsverzeichnisses noch „*Troylus and Cressida*“ eingeschoben, 30 Seiten ohne Seitennumerirung.

Ich gebe hier den Abdruck des Inhaltsverzeichnisses und seine Übersetzung.

A CATALOGVE

of the seuerall Comedies, Hiſtories, and Tragedies contained in this Volume.

COMEDIES.

THe Tempeſt. Folio 1.
The two Gentlemen of Verona. 20
The Merry Wiues of Windſor. 38
Meaſure for Meaſure. 61
The Comedy of Errours. 85
Much adoo about Nothing. 101
Loues Labour lost. 122
Midſommer Nights Dreame 145
The Merchant of Venice. 163
As you Like it. 185
The Taming of the Shrew. 208
All is well, that Ends well. 230
Twelfe-Night, or what you will. 255
The Winters Tale. 304

HISTORIES.

The Life and Death of King John. Fol. 1.
The Life & death of Richard the ſecond. 23
The Firſt part of King Henry the fourth. 46
The Second part of K. Henry the fourth. 74
The Life of King Henry the Fift. 69
The Firſt part of King Henry the Sixt. 96
The Second part of King Hen. the Sixt. 120
The Third part of King Henry the Sixt. 147
The Life & Death of Richard the Third. 173
The Life of King Henry the Eight. 205

TRAGEDIES.

The Tragedy of Coriolanus. Fol. 1.
Titus Andronicus. 32
Romeo and Juliet. 53
Timon of Athens. 80
The Life and death of Julius Cæſar. 109
The Tragedy of Macbeth. 131
The Tragedy of Hamlet. 152
King Lear. 283
Othello, the Moore of Venice. 310
Anthony and Cleopater. 346
Cymbeline King of Britaine. 369

Ein Verzeichniss
der verschiedenen Lustspiele, Historien und Tragödien,
die in diesem Bande enthalten sind.

Lustspiele.

Der Sturm. Fol.	1
Die beiden Edeln von Verona.	20
Die lustigen Weiber von Windsor.	38
Maass für Maass.	61
Die Komödie der Irrungen.	85
Viel Lärm um Nichts.	101
Der Liebe Mühe ist verloren.	122
Sommernachtstraum.	145
Der Kaufmann von Venedig.	163
Wie es euch gefällt.	185
Die Bezähmung der Widerspenstigen.	208
Ende gut, Alles gut.	230
Dreikönigstag, oder was ihr wollt.	255
Das Wintermärchen.	304

Historien.

Leben und Tod des König Johann. Fol.	1
Leben und Tod Richards des Zweiten.	23
Der Erste Theil König Heinrichs des Vierten.	46
Der Zweite Theil K. Heinrichs des Vierten.	74
Das Leben König Heinrichs des Fünften.	69
Der Erste Theil König Heinrichs des Sechsten.	96
Der Zweite Theil König Heinr. des Sechsten.	120
Der Dritte Theil König Heinrichs des Sechsten.	147
Leben und Tod Richards des Dritten.	173
Das Leben König Heinrichs des Achten.	205

Tragödien.

Die Tragödie Coriolan. Fol.	1
Titus Andronicus.	32
Romeo und Julia.	53
Timon von Athen.	80
Leben und Tod Julius Caesars.	109
Die Tragödie Macbeth.	131
Die Tragödie Hamlet.	152
König Lear.	283
Othello, der Mohr von Venedig.	310
Antonius und Kleopatra.	346
Cymbeline, König von Britanien.	369

Entsprechend der Eintheilung, die Francis Bacon in seiner Encyklopädie „Vermehrungen der Wissenschaften“ giebt, ist auch die Eintheilung dieser Dramen. Die Lustspiele behandeln in parabolischer Form rein naturwissenschaftliche Gegenstände und Aufgaben; die Historien führen die englische Königsgeschichte mit einer steten Para-

bolik von Naturwissenschaft, insbesondere Astronomie, vor Augen; die Tragödien behandeln die Wissenschaft vom Menschen, von seinem Körper und seiner Seele, vom Menschen als Einzelwesen (Moral), und vom Menschen als Gesellschaftswesen (Staatslehre).

2. Die Bacon-Parabolik der Shakespeare-Lustspiele und -Historien.

Die Behauptung, dass die Shakespeare-Komödien allesammt parabolische Naturwissenschaft enthalten, wird schon dadurch lebhaft unterstützt, dass die Hälfte aller Scenen aller vierzehn Lustspiele unter freiem Himmel, d. h. in der freien Natur, im Garten oder im Parke spielt.

In den beiden bereits näher betrachteten Dichtungen „Sturm" und „Der Liebe Mühe ist verloren" kommt überhaupt keine Zimmer- oder Strassenscene vor. „Der Sturm" spielt in der ersten Scene auf Deck eines Schiffes, in allen übrigen auf dem Waldgrunde der Insel. Die Handlung von *„Love's Labour's lost"* geht von der ersten bis zur letzten Scene im Königsparke vor sich. Vom „Sommernachtstraum" spielen drei Akte, von „Wie es euch gefällt" zwei Akte ganz, zwei zum Theil im Forste. „Was ihr wollt" und „Wintermärchen" spielen zum Theil im Garten, der Schluss der „Edeln von Verona", der Schluss der „Lustigen Weiber", der Schluss des „Kaufmann von Venedig" im Parke.

Auch die Eigennamen der in den Lustspielen auftretenden Personen sind zum grossen Theil direkt der Natur entlehnt. Der Pflanzenwelt entstammen Namen wie *Silvius, Silvia* (*silva* der Wald), *Hortensio* (*hortus* der Garten), *Oliver, Olivia* (*olive-tree* der Ölbaum), zwei *Rosaline*, *Viola* (das Veilchen), *Quince* (Quitte), *Florizell, Dogbery* (Hundsbeere), *Pease-Blossome* (Erbsenblüthe), *Mustard-seede* (Senfsaame). Dem Thierreiche entlehnt sind Namen wie *Moth* (Motte), *Cobweb* (Spinnweb), *Costard* (Schädel), *Elbow* (Ellbogen), *Snout* (Schnauze, Schnabel). Dem Elemente des Wassers huldigen zwei *Mariana*, Herr und Frau *Foord* (Furth). Auf Licht deuten die Namen *Lucio, Lucentio, Luciana, Luce, Lucetta* (*lucere* leuchten), *Phebe* (Mondgöttin), *Moonshine* (Mondschein), *Lafew* (Feuer), *Moth* (Sonnenstäubchen), *Berowne* (Braun), *Bianca* (die Weisse). Zu alle dem kommen noch Natur-Götter und -Geister und Leute, die sich mit Natur, Thier- und Pflanzenwelt beschäftigen: Iris, Ceres, Juno, Oberon, Titania, Puck, Ariel, Nymphen, Feen, Schäfer und Schäferinnen *(Shepherds and Sheperdesses)*, Schnitter *(Reapers)*, Förster *(Forresters)* u. a. m.

Das erste Lustspiel, „Sturm", haben wir im ersten und zweiten Abschnitte dieses Buches ausführlich besprochen. Man erinnere sich des geistvoll-poetischen Ariel-Liedchens von der Unvergänglichkeit und vom Kreislauf des Stoffes, dessen Anschauung ganz mit der ersten

Regel übereinstimmt, die Francis Bacon in seiner „Geschichte des Lebens und Todes“ über die Haupteigenschaft des Stoffes aufstellt. Im zweiten und dritten Lustspiele steht der Stoff noch mehr im Vordergrunde, in beiden tritt er als redende und handelnde Figur, als Type, auf, ja er ist in beiden geradzu der Lustspielheld.

Protheus, die Hauptperson der „Beiden Edeln von Verona“, und Falstaff, die Hauptperson der „Lustigen Weiber von Windor“, sind und bedeuten beide dem Namen nach „Stoff“. „*Proteus, sive Materia*“ (Proteus oder Stoff) lautet die Überschrift der 13. Parabel in Bacon's „*De Sapientia Veterum*“ (Über die Weisheit der Alten). „*Sub Protei enim Persona Materia significatur.*“ (Denn unter der Person des Proteus ist Stoff zu verstehen.) Auch in der Encyklopädie steht wiederholt statt des Wortes Stoff einfach das Wort „Proteus“. — Die Person des Falstaff aber erklärt sich, sobald wir ihren Namen in der Form betrachten, die er in der Folioausgabe gleich auf der ersten Seite der „Lustigen Weiber“ zeigt, nämlich: „Falstoffe“ und „Falstoff“, also: Fallstoff, d. i. der fallende Stoff, die schwere, träge, plumpe, nach unten sinkende Materie.

Proteus ist in Bacon's Wissenschaft der Wandelbare, allen möglichen äusseren Einflüssen Unterworfene. Proteus und sein Liebchen personificiren dieses Wandelbare im Lustspiele; er wandelt die Gesinnung, sie die Gestalt:

It is the lesser blot modesty findes,
Women to change their shapes, then men their mindes.

Die Sitte stellt's als kleinern Makel hin,
Wenn eine Frau das Kleid vertauscht, als wenn der Mann den Sinn.

So lesen wir auf der Schlussseite des Lustspiels.

Sein wankelmüthiges Treiben, seine Treulosigkeit gegen die Geliebte und gegen den Freund, wird diesem Proteus aber nicht lange nachgetragen. Gleich nachdem er entlarvt ist, wird ihm mit freundlichen Worten alles verziehen. Von irgend welcher Strafe oder Reue, von irgend welchem Besserung-Geloben ist nicht die Rede. Ganz so verübelt es niemand dem Stoffe, wenn er etwa aus einer gelösten in eine krystallisirte Form, aus einem Metall in ein Oxyd, aus einer Knospe in eine Blüte transformirt wird.

Worte wie folgende:

Akt II, 1. *you are Metamorphis'd with a Mistris.*
ihr seid Metamorphosirt durch eine Geliebte.

Akt II, 4. *he is a kind of Camelion.*
er ist eine Art Chamäleon.

zeigen deutlich das Festhalten der Dichtung an diesem naturwissenschaftlichen Gedanken.

Der Wärmelehre und der Mechanik ist folgender Vergleich entnommen:

Akt II, 4. *Even as one heate, another heate expels,*
Or as one naile, by strength drives out another.
So the remembrance of my former Love
Is by a newer object quite forgotten.

Wie eine Gluth die andre Gluth vernichtet,
Wie durch Gewalt ein Keil den andern austreibt,
So ist Erinn'rung meiner frühern Liebe
Vor einem neuen Bilde ganz vergessen.

Man gedenke hierbei der „Wahlverwandtschaften“ Goethe's, wo Ottilie mit der Schwefelsäure, Charlotte mit der Kohlensäure verglichen wird, und eine die andere aus dem Herzen Eduards (des Kalkes) vertreibt. Das ist gleichfalls naturwissenschaftliche Parabolik, aber der Dichter, der in einem aufgeklärteren Zeitalter lebt, braucht nicht den Kunstgriff der Verschleierung, sondern legt den chemischen Vergleich im Romane selbst ausführlich dar und giebt ihm sogar eine so bevorzugte Stellung, dass er das ganze Werk nach dem chemischen Vorgange „Die Wahlverwandtschaften“ benennt.

Der Lichtlehre entstammt folgender Vergleich:

Akt II, 6. *At first I did adore a twinkling Starre,*
But now I worship a celestiall Sunne!

Erst betet' ich zu einem Glitzerstern,
Doch jetzt verehr' ich eine Himmelssonne!

Auf die Art der Dichtung deutet mit Bacon's eigenem Worte eine Äusserung aus dem Munde des Dieners des Proteus: „*Thou shalt never get such a secret from me, but by a parable.*“ (Du sollst solch ein Geheimniss niemals aus mir herausbringen als durch eine Parabel.)

Bei näherer Prüfung des Lustspiels auf seinen parabolisch-wissenschaftlichen Gehalt werden ausser den Gesichtspunkten Stoff und Form hauptsächlich Bewegung, Wärme, Licht, Schall und Musik zu beachten sein. Die Dichtung enthält eine grosse Menge feinsinniger Bemerkungen über diese Gegenstände, Bemerkungen, die mit Bacon's Naturwissenschaft in steter Übereinstimmung sind. —

Falstaff fällt jedem Zuschauer schon durch die Menge von Stoff auf, die seine Gestalt darbietet. Aber auch seiner besonderen Befähigung zum Fallen, Sinken thut er mit eigenem Munde Erwähnung.

Seine Lage, als man ihn aus dem Wäschkorbe in die Themse geworfen hat, schildert er mit den Worten:

Akt III, 5: *„and you may know by my size, that I have a kinde of alacrity in sinking“* (und ihr könnt es meiner Gestalt ansehen, dass ich eine gewisse Behendigkeit im Sinken habe). Die drei Experimente aber, die mit ihm vorgenommen werden, und denen in der Dichtung selbst das Wort *„experiment“* (Akt IV, 2) beigelegt wird, entsprechen genau drei Experimenten in Bacon's „Geschichte des Dichten und Dünnen“. Vor mir liegt die älteste Quelle aller späteren Ausgaben dieser Schrift, die *„Historia Densi et Rari“*, enthalten in den *„Opuscula Varia Posthuma Francisci Baconi“*, herausgegeben 1658 von Rawley. Auf Seite 73, 74 und 75 dieses zierlichen Büchleins stehen unter Nr. 1, 5 und 10 die drei Stoffexperimente beschrieben, die mit Falstaff im III., IV. und V. Akte der „Lustigen Weiber“ angestellt werden. „Die Geschichte des Dichten und Dünnen“, behandelt, wie ihr Nebentitel sagt *(Historia Coitionis et Expansionis Materiae per Spatia)*, die Zusammenziehung und Ausdehnung des Stoffes im Raume, kurzum das, was wir jetzt etwa die Lehre von den drei Aggregatzuständen nennen.

Der erste Scherz, den die lustigen Damen von Windsor mit dem dicken Ritter vornehmen (Falstaff wird in einen Wäschekorb versteckt und mit der schmutzigen Wäsche in die Themse geworfen), entspricht dem Experimente der Erhitzung in geschlossenem Raume mit darauf folgender Abkühlung. Der Stoff ist im Begriff zu schmelzen, wird aber durch die Kälte daran verhindert. — Der zweite Scherz (Falstaff wird als alte Frau verkleidet und dann tüchtig mit dem Stocke durchgeprügelt) entspricht der Thatsache, dass Eisen und Stahl in gewöhnlichem Feuer nicht schmilzt, sondern nur einen gewissen Grad von Weichheit erhält, seinen Glanz verliert und hämmerbar und biegsam wird. — Der dritte Scherz (Falstaff wird von Waldgeistern mit Kerzen gebrannt und schreit laut auf) entspricht der Thatsache, dass Körper von einer kompakten Bildung und einer wässerigen Feuchtigkeit im Innern, dem Feuer ausgetzt, geräuschvoll bersten, ehe sie Feuer fangen, indem die Feuchtigkeit gasförmig entweicht.

Als Beispiel hier nur die Beschreibung Falstaff's von dem kühlen Bade in der Themse. Sie ist durchaus physikalischer Natur. Selbstverständlich aber ist der naturwissenschaftliche Kern durch den Schleier der drastisch-komischen Erzählungsweise verhüllt.

Akt III, 5. *„Wel, if I be serv'd such another tricke, Ile have my braines 'tane out and butter'd, and give them to a dogge for a New-yeares gift.“ — — „And then to be stopt in like a strong distillation with stinking Cloathes, that fretted in their owne grease: thinke of that, a man of my Kidney; think of that, that am as subiect to heate as butter; a man of continuall dissolution, and thaw: it was a miracle*

to scape suffocation. And in the height of this Bath (when I was more then halfe stew'd in grease (like a Dutch-dish) to be throwne into the Thames, and coold, glowing-hot, in that serge like a Horse-shoo; think of that; hissing hot: thinke of that (Master Broome)."

(Nun, wenn mir noch einmal ein solcher Possen gespielt wird, kann ich mein Gehirn herausnehmen und buttern lassen und es einem Hunde als Neujahrsgeschenk geben. — — Und dann hineingestopft zu werden wie bei einer starken Destillation mit stinkenden Linnen, die in ihrem eigenen Schmeer gährten: denkt euch das, ein Mann von meinem Schlage; denkt euch das, der ich der Hitze unterworfen bin wie Butter; ein Mann von beständigem Auflösen und Thauen: es war ein Wunder, dass ich dem Ersticken entging. Und auf der Höhe dieses Bades (als ich mehr als halb zu Schmeer gedämpft war (wie eine holländische Mahlzeit) in die Themse geworfen zu werden, und abgekühlt, glühend heiss, in diese Brandung, wie ein Hufeisen; denkt euch das; zischend heiss: denkt euch das (Herr Besen).)

Wie sehr es aber der Folioausgabe darauf ankam, gerade das Physikalische des Vorgangs scharf zu betonen, ersehen wir aus der Thatsache, dass die Wendungen „*strong distillation*" (starke Destillation), „*that fretted in their owne grease*" (die in ihrem eigenen Schmeer gährten), „*subiect to heate as butter*" (der Hitze unterworfen wie Butter), „*a man of continuall dissolution, and thaw*" (ein Mann von beständigem Auflösen und Thauen), dass alle diese Worte erst in der 1623er Folioausgabe hinzugefügt sind, während sie in der ursprünglichen Quartausgabe von 1602 fehlen.

Eine eigenthümliche und unzweifelhafte Anspielung auf den Namen „Bacon", die im vierten Akte der „Lustigen Weiber von Windsor" enthalten ist, wurde gleichfalls erst 1623 eingefügt. Wir kommen später, wo von persönlichen Dingen die Rede ist, darauf zurück.

Die genauere Untersuchung der Parabolik dieses Lustspiels wird vieles Interessante und Überraschende zu Tage fördern. —

Das vierte, fünfte und sechste Lustspiel sind „*Measure for Measure*" (Maass für Maass), „*The Comedie of Errors*" (Die Komödie der Irrungen) und „*Much adoe about Nothing*" (Viel Lärm um Nichts, Viel Thun um Nichts). Auch in ihnen tritt viel physikalisch-chemische Parabolik zu Tage. Bewegung, Gewicht, Übergewicht, Wärme, Licht, Schall spielen eine grosse Rolle; und eine genauere Prüfung der einzelnen Stücke wird sich hauptsächlich mit den Paragraphen über Bewegungsarten im „Neuen Organon", mit der grossen Naturgeschichte „*Sylva Sylvarum*" und mit Bacon's Abhandlungen und Kapiteln über „Dicht und Dünn", „Warm und Kalt", „Licht", „Schall", „Schwer und Leicht" zu beschäftigen haben.

Vernunft und Wille, sagt Bacon im Beginn des fünften Buches seiner Encyklopädie, sind wie Zwillingsgeschwister, und zwischen Wahrheit und Güte besteht die innigste Freundschaft. Dann heisst es wörtlich: „*Quo magis rubori fuerit Viris doctis, si Scientiâ sint tanquam Angeli alati, Cupiditatibus vero tanquam Serpentes qui humi reptant.*“ (Desto mehr sollten gelehrte Männer sich schämen, wenn sie in der Wissenschaft wie geflügelte Engel sind, in ihren Begierden aber wie am Boden kriechende Schlangen.) Ganz ein solcher Engel, dem Charakter wie dem Namen nach, ist der Held des Lustspiels „Maass für Maass“. Der weise und von allen geschätzte *Angelo* (die italienische Form des Namens „Engel“) ist Stellvertreter des Herzogs. Er handhabt das Gesetz gegen die Leidenschaft der Liebe auf das Schärfste, und verfällt dabei heimlich selbst dieser Leidenschaft. Die Schlussworte des dritten Aktes enthalten die Charakteristik des ganzen Dramas. Sie zeichnen sich auch dadurch aus, dass sie in kürzeren, gereimten Verszeilen geschrieben sind. Der gute Regent, heisst es darin, soll allen ein Muster sein und alles voll Gerechtigkeit erwägen (Maass für Maass).

Twice trebble shame to Angelo,
To weede my vice, and let his grow.
Oh, what may Man within him hide,
Though Angel on the outward side?

(Zwei-, dreifach Schande auf Angelo, der mein Laster ausjätet und seins wachsen lässt! O, was kann der Mensch in sich verbergen, wenngleich er von aussen ein Engel ist?)

In der Encyklopädie hatten wir, bei ganz gleichem Gedankengange, die Worte: *robur* (*shame*, Scham, Schande), *Angelus* (Engel), *cupiditates* (*vices*, Begierden, Laster, Leidenschaften). Nur die Schlangen (*serpentes*) fehlen im Lustspiele; dafür findet sich aber gleich in den nächsten Verszeilen der Vergleich mit einer „Spinne“ (*Spider*).

Auch über Leben und Sterben denken und reden die Personen des Lustspiels „Maass für Maass“ ganz wie Bacon. Wir haben von Bacon zwei Essays über den Tod. Die Gedanken beider finden sich in der ersten Scene des dritten Aktes von „Maass für Maass“ wieder. Der eine Essay beginnt mit den Worten:

„*I have often thought upon death, and find it the least of all evils.*“ (Ich habe oft über den Tod nachgedacht und finde, er ist das kleinste aller Übel.)

„Maass für Maass“ Akt III, 1 beginnt eine längere Betrachtung über Leben und Tod mit den Worten:

Reason thus with life:
If I do loose thee, I do loose a thing
That none but fooles would keep . . .

Denk' über's Leben so:
Verlier' ich dich, verlier' ich bloss ein Ding,
Das nur die Narren halten würden . . .

Der andere Essay fängt mit den Worten an:

Men fear Death, as children fear to go in the dark.

Die Menschen fürchten den Tod, wie Kinder sich fürchten, in's Dunkle zu gehen.

„Maass für Maass" III, 1 fängt eine zweite längere Betrachtung über den Tod mit den Worten an:

I, but to die, and go we know not where . . .

Doch sterben, ach, und gehn man weiss nicht wohin . . .!

Die weitere Vergleichung dieser Todesphilosophien ist sehr ergiebig. Auch der Beginn des Essays „Über den Reichthum" *(Of Riches)* — Reichthum mit einer Bürde, einem hindernden Gepäckstücke verglichen — findet sich im Anfang desselben Aktes von „Maass für Maass". —

In der „Komödie der Irrungen" suchen zwei Personen (Herr und Diener aus Syracus) ihre Zwillingsbrüder (Herr und Diener aus Ephesus). Das Gerüst der Handlung ist den *„Menaechmi"* des römischen Lustspieldichters Plautus entlehnt. Die Parabolik des Stückes deutet in der Hauptsache auf Bewegung des Stoffes und Atomlehre. Der erste Vertreter der Atomtheorie, der griechische Philosoph Demokrit, geniesst die ganz besondere Zuneigung Bacon's. Atomistische Gedanken sind es, die aus Versen wie folgenden hervorblicken:

Akt I, 2. *I to the world am like a drop of water,*
That in the Ocean seekes another drop,
Who falling there to finde his fellow forth,
(Unseene, inquisitive) confounds himselfe.

Ich bin der Welt gleich einem Tropfen Wasser,
Der einen andern Tropfen sucht im Meere;
Er stürzt hinein, zu finden den Gefährten,
Und (forschbegierig, ungesehn) verliert er selbst sich.

Akt II, 2. *as easie maist thou fall*
A drop of water in the breaking gulfe,
And take unmingled thence that drop againe
Without addition or diminishing . . .

so leicht magst fallen lassen du
'Nen Wassertropfen in ein brandend Meer
Und ungemischt den Tropfen wieder holen
Ohn' jedes Mehr und ohne jedes Wen'ger . . .

Vom Transformiren der Gestalt und des Geistes, von der „eigenen Form“, von einer kugelrunden Geliebten, so breit wie hoch, ist im Lustspiele die Rede. Und da, wo Luciana spricht (deren Namen wir theoretisch von *lucere*, leuchten, ableiteten) oder da, wo der Liebhaber zu dieser Luciana redet, fangen die Verse an, von allerhand Licht- und Leuchtgedanken zu funkeln und zu blitzen, deren Übereinstimmung mit Bacon's Naturwissenschaft uns nun zur Genüge aus der Betrachtung von *„Love's Labour's lost“* bekannt ist. Wir hören von „Auge, Scham, schön, Blicken, roth, bleich, Bewegung, bewegen, Liebe, Licht, vom Auge des Auges“ reden, von „Strahlen, in die Nacht blicken, silbern, golden, einem Fehler des Auges“ u. a. m.

Auch „Luce“, die Dienerin, wird mit Lampe und Licht verglichen. —

In „Viel Lärm um Nichts“ sind die Geschicke zweier Liebespaare geschildert. Das eine ist gewichtig, gross, dick von Körper, dabei aber heiter, lustig, leicht und licht von Gemüth. Das andere ist leicht, klein, zierlich von Körper, aber trübe, schwer, melancholisch von Gemüth. Das dicke Liebespaar wird bereits durch seine Namen gekennzeichnet. *„Benedicke“* bedeutet der Wohlgenährte, Dicke; *„Beatrice“* die Glückliche, Selige. Man hört von und über Beatrice *„I was borne to speake all mirth“* (Ich ward geboren, nur Heiterkeit zu reden), *„you were born in a merry howre“* (ihr seid in einer lustigen Stunde geboren), *„there was a starre daunst and under that was I borne“* (ein Stern tanzte, und unter dem ward ich geboren). Das dünne Liebespaar hat die Namen Claudio und Hero. Claudio (der Verschlossene) hat die „Figur eines Lammes“ und ist zum Ernst geneigt. Hero wird ausdrücklich als „Leonato's kurze Tochter“ bezeichnet; sie ist ein „Märzküchlein“ und „zu niedrig für ein hohes Lob“. Im vierten Akte des Lustspiels wird allem Anschein nach durch die Scene vor dem Altar ein physikalisches Instrument parabolisirt, das den Namen der „Altar des Hero“ führt. Bacon beschreibt es in seiner „Geschichte des Dichten und Dünnen“. Das wechselnde Erröthen und Erbleichen der Braut (Hero), ihre Ohnmacht, das Verlöschen des Liebesfeuers, dazu die physikalischen Erläuterungen aus dem Munde des Mönchs „Francis“, der das Paar trauen sollte (mit „experimentellem Siegel“ bestätigt er die „Beobachtung“) — all das deutet lebhaft darauf hin. Der Einzelvergleiche mit Bacon's Wissenschaft stehen mir noch viele zu Gebote, aber die genaue Prüfung auch dieses Lustspiels muss der Zukunft vorbehalten bleiben. —

Das nächstfolgende Lustspiel der Folioausgabe, „*Love's Labour's lost*", wurde im fünften Abschnitte dieses Buches ausführlich besprochen. —

Wer das achte in der Reihe der Lustspiele, den „Sommernachtstraum", auf seine Übereinstimmung mit Bacon's Wissenschaft untersuchen will, der wird vor allen vergleichen müssen: Bacon's Aufsatz „*Inquisitio de Magnete*" (Untersuchung über den Magnet), posthum von Rawley 1658 herausgegeben, Bacon's Vorrede zu einer geplanten „*Historia Sympathiae et Antipathiae Rerum*" (Geschichte der Sympathie und Antipathie der Dinge), und alles das, was über Sympathie und Antipathie in der Naturgeschichte „*Sylva Sylvarum*" zu lesen ist.

Akt I, 1. *your eyes are loadstarres.*
deine Augen sind Leitsterne.

Der Leitstern ist der Nordstern, nach dem die Magnetnadel gerichtet ist.

Akt I, 1. *Hermia. The more I hate, the more he followes me.*
Helena. The more I love, the more he hateth me.

Hermia. Je mehr ich hasse, um so mehr folgt er mir.
Helena. Je mehr ich liebe, um so mehr hasst er mich.

Akt I, 1.

Hermia. O crosse! too high to be enthral'd to loue.
Lysander. Or else misgraffed, in respect of yeares.
Hermia. O spight! too old to be ingag'd to yong.
Lysander. Or else it stood upon the choice of merit.
Hermia. O hell! to choose love by another eie.
Lysander. Or if there were a simpathie in choice . . .

Hermia. O Leid! zu hoch vom Niedern unterjocht sein.
Lysander. Ja, oder missgepaart zu sein an Jahren.
Hermia. O Schmach! zu alt verknüpft sein mit zu jung.
Lysander. Ja, oder Wahl, abhängig von Verwandten.
Hermia. O Hölle! Wählen soll'n mit andern Augen.
Lysander. Und wäre eine Sympathie der Wahl . . .

Akt II, 1. *You draw me, you hard-hearted Adamant,*
But yet you draw not Iron, for my heart
Is true as steele. Leave you your power to draw,
And I shall have no power to follow you.

Du ziehst mich an, hartherziger Magnet;
Und doch ziehst du nicht Eisen, denn mein Herz
Ist treu wie Stahl. Lass du die Macht des Anziehns,
Und ich hab' keine Macht zu folgen dir.

„Leicht und schwer“, „Magnet“, „Sympathie und Antipathie“ gehören in Bacon's Anschauung zusammen. Er nennt sie Fernewirkungen. Schwere Körper werden, seinem Dafürhalten nach (Newton kommt nach Bacon erst) von der Erde, leichte vom Himmel angezogen. Sympathisch gesinnte Körper ziehen sich an, antipathisch gesinnte stossen sich ab. Der Zaubersaft, den Puck im Auftrage seines Herrn, des Elfenkönigs Oberon, den Schlafenden auf die Augen träufelt, verändert nach Belieben die Sympathien und Anziehungskräfte zwischen den verschiedenen Personen des Lustspiels: Lysander, Demetrius, Hermia, Helena, Titania und Bottome, dem Weber.

In der Vorrede zur „Geschichte der Sympathie und Antipathie“, die der „Geschichte der Winde“ (dem wissenschaftlichen Seitenstücke des „Sturm“) angefügt ist, lesen wir folgenden Satz: *„Operatio autem ejus (sc. spei) in hominibus, prorsus simile est saporiferis nonnullis Medicamentis, quae somnum conciliant, atque insuper laeta et placentia somnia immittunt.“* (Die Wirkung der Hoffnung aber auf die Menschen ist sehr ähnlich dem Einwirken gewisser einschläfernder Drogen, die Schlaf erzeugen und überdies heitere und freundliche Träume einflössen.) — Das ist unzweifelhaft ein Lichtstrahl auf die parabolischen Geheimnisse des „Sommernachtstraums“. —

In dem Lustspiele „Der Kaufmann von Venedig“ spielen der Pfandschein, ausgestellt auf ein Pfund Fleisch des Kaufmanns Antonio, und die Rechtsentscheidung über diesen Fall die Hauptrolle. Der letzten Ausgabe seiner Essays (1625) fügte Bacon einen neuen Aufsatz „Über Wucher“ *(Of Usury)* ein. Ich setze kurz die Hauptvergleichungspunkte zwischen diesem Essay und dem Lustspiele neben einander.

Essay: Viele haben witzige Schmähreden gegen den Wucher gemacht.

Lustspiel: Shylock wurde oft von Antonio wegen seiner Zinsen verspottet.

Essay: Der Wucherer ist der grösste Sabbathschänder, weil sein Pflug auch jeden Sonntag geht.

Lustspiel: Shylock ist ein Wucherer und schwört „beim heiligen Sabbath“.

Essay: Wucherer sollen orange-braune Mützen tragen, weil sie jüdeln.

Lustspiel: Shylock ist ein Jude und trug vermuthlich daher eine orange-braune Mütze.

Essay: Es ist gegen die Natur, Geld durch Geld zu zeugen.

Lustspiel: Shylock beweist durch die Geschichte von Laban's schlauer Erzeugung gesprenkelter Lämmer die Berechtigung der Zinsen.

Essay: Wucher ein Zugeständniss wegen der Härte des Menschenherzens.

Lustspiel: Antonio ruft: Giebt es was Härtres als ein Judenherz?

Essay: Der Wucher macht weniger Kaufleute.

Lustspiel: Shylock trachtet darnach, einen Kaufmann aus der Welt zu schaffen.

Essay: Der Handel ist die Pfortader *(vena porta)* des Wohlstandes im Staate.

Lustspiel: Shylock will ein Pfund, zunächst des Kaufmanns Herzen, herausschneiden.

Essay: Der Wucher macht die Kaufleute arm.

Lustspiel: Antonio verarmt.

Essay: Könige und Staaten haben Ebbe und Fluth mit dem Handel.

Lustspiel: Der Staat Venedig und der Kaufmann Antonio theilen sich am Schlusse in Shylock's Vermögen.

Essay: Wer auf Pfänder leiht, wird scharf auf das verfallene Gut sehen.

Lustspiel: Shylock leiht gegen Pfandschein und besteht scharf darauf, das verfallene Gut zu erhalten.

Essay: Grausamer Geldmann.

Lustspiel: Shylock ist einer.

Essay: Wage.

Lustspiel: Shylock hat die Wage zum Wiegen des Fleisches bei sich.

Essay: Dieser Zahn des Wuchers muss abgeschliffen werden, dass er nicht zu sehr beisse.

Lustspiel: Shylocks ganzes Vermögen wird confiscirt.

Essay: Wucher kann der Handel in hohem Grade vertragen, andere Vereinbarungen nicht.

Lustspiel: Das Lustspiel wendet sich weniger gegen den Wucher, als vielmehr ausdrücklich gegen das Auf-Pfand-Leihen.

— Soviel über Wucher und Pfand. Jetzt zum Rechtsspruche. —

Im dritten Kapitel des achten Buches seiner Encyklopädie bezeichnet Bacon die Lehre vom Universalrecht als „fehlend“. Und wie er über die fehlende Wissenschaft von den Geschäften kurz vorher im zweiten Kapitel desselben Buches jene Menge von „Parabeln“ (Sprüchen Salomo's) mit Erläuterungen gab, so giebt er hier eine Reihe von „Aphorismen“, und zwar über das fehlende Idealrecht.

Ich setze wiederum kurz die Hauptvergleichspunkte neben einander.

Aphorismen: Beispiele sollen gegeben werden, von denen die Gerechtigkeit abzuleiten ist, wenn sich das Gesetz als mangelhaft erweist.

Lustspiel: Das Gesetz des Staates Venedig vermag den Fall nicht zu entscheiden, der Doge lässt den Vertreter des Rechtsgelehrten Bellario in Padua (die verkleidete Portia) Recht sprechen.

Aphorismen: Beispiele von neuen Gesetzen, die nicht bloss „unter Schreibern und Secretären", sondern „unter den Augen von Senatoren, Richtern oder den höchsten Gerichtshöfen" durchgegangen sind, erhärtet durch das schweigende Gutachten der Richter, haben guten Anspruch auf Autorität.

Lustspiel: Portia, als junger Rechtsgelehrter angethan, gefolgt von der als Schreiber verkleideten Nerissa, entscheidet unter den Augen von Senatoren, Richtern und dem höchsten Gerichtshofe von Venedig den eigenartigen Rechtsfall. Der Doge giebt schweigend sein Gutachten.

Aphorismen: Beispiele, die in Rede und Widerrede erörtert worden sind, verdienen mehr Autorität als solche, die in Pulten und Archiven vergraben liegen.

Lustspiel: Lebhafte Rede und Widerrede enthält das Lustspiel genug.

Aphorismen: Beispiele, die Beziehung zu Gesetzen haben, sollten nicht bei Geschichtsschreibern gesucht werden, sondern in „öffentlichen Handlungen" *(actis publicis)* und sorgfältigen Überlieferungen.

Das Lustspiel „Der Kaufmann von Venedig" ist eine solche „öffentliche Handlung *(actus publicus)*.

Das Recht im „Kaufmann von Venedig" ist also nicht venetianisches, auch nicht englisches, sondern es ist ein Idealrecht, das Recht einer höheren Gerechtigkeit im Sinne der Encyklopädie „*De Augmentis Scientiarum*".

In Twickenham bei London hatte Bacon einen schattigen Landsitz. Hier pflegte er sich von seiner juristischen Thätigkeit zu erholen. Hier legte er den Alltags-Juristen beiseite, und in diesem Sinne mag er in seiner Notizensammlung *(Promus)* die Worte niedergeschrieben haben: „Gesetz für die lustigen Geschichten von Twickenham". Das Idealrecht und das Recht für lustige Geschichten ist in Bacon's Kopfe ein anderes als das geschriebene englische oder italienische Recht.

Nach der Lösung des Rechtsstreites aber, und nachdem der Jude Shylock für immer von der Bühne verschwunden ist, überschüttet uns der fünfte Akt des Lustspiels mit einer Fülle heiterer und feinsinniger Naturwissenschaft. Dieser Schlussakt spielt bei Nacht im Garten der

Portia. Bald scheint der Mond, bald verdecken ihn Wolken, und süsse Musik ertönt. In der ganzen ersten Hälfte des Aktes aber, mehr als 120 Verszeilen hindurch, bewegt sich die Handlung nicht weiter. Wohl aber hören wir ein holdes Geplauder über Licht und Schall, Betrachtungen über Mondlicht, Sonnenlicht, Nacht und Tag, Betrachtungen über den Schall in der Dunkelheit, Vergleiche zwischen zwei Lichtstärken, Worte über die Harmonie der Musik, über die harmonische Farbenwirkung des Himmels, über die Wirkung des Schalls auf einen Blinden, über die Wirkung der Musik auf's Gemüth und derlei mehr. All' dies mit den zierlichsten Blüthen und Blumen der Redekunst durchflochten.

Hier zwei Beispiele:

Portia. That light we see is burning in my hall:
How farre that little candell throwes his beames,
So shines a good deed in a naughty world.
Nerissa. When the moone shone we did not see the candle?
Portia. So doth the greater glory dim the less.

Portia. Das Licht dort, sieh, es brennt in meiner Halle.
Wie weit das Kerzlein seine Strahlen wirft!
So scheint 'ne Gutthat in die schlimme Welt.
Nerissa. Als noch der Mond schien, sahn wir nicht die Kerze.
Portia. So macht der grössre Glanz den kleinern matt.

Und:

We should hold day with the Antipodes,
If you would walke in abscence of the sunne."

Wir hielten Tag mit unsern Gegenfüsslern,
Kämt Ihr gegangen, wenn die Sonn' abwesend.

Wie das Lustspiel an gewissen Stellen durchaus persönliche Verhältnisse und Erlebnisse Bacon's widerspiegelt, werden wir später sehen. —

Alle die bisher überschauten Lustspiele handeln, naturwissenschaftlich betrachtet, vom Stoff und seinen Bewegungen. Sie bringen die Veränderlichkeit des Stoffes und seine Zusammenziehung und Ausdehnung zur Darstellung, sie parabolisiren Wärme und Kälte, Schwere und Leichtigkeit, Sympathie und Antipathie, sie handeln vom Licht, vom Magneten, vom Schall, von der Musik, von den Winden und Luftbewegungen. Kurzum, sie beschäftigen sich mit jenen natürlichen und experimentellen Vorgängen, die wir in unserem Jahrhunderte mit den Namen „Physik" und „Chemie" zusammenfassen. Dabei haben sie im Wesentlichen mit sogenannten unorganischen Stoffen zu thun.

Anders die fünf letzten Lustspiele. Sie suchen die organische Natur auf. Und, da es sich um die lebendigste Art der Dichtkunst,

um dramatische Poesie, handelt, fassen sie diese Natur da, wo sie am meisten in Bewegung ist, also wo sie auf dem Wege der Natur selbst oder durch Experiment und Menschenkunst und -Kraft gezwungen, auf die Wanderschaft geht, sich zu ihrem Nachtheil oder Vortheil verändert, neue Formen annimmt, neue Individuen zeugt.

Die dritte Art von Naturgeschichte ist, laut Bacon *(De Augm. Scient. II, 2)* „die Geschichte der Künste" — Kunstfertigkeiten im heutigen Sinne, auch „mechanische und Experimentalgeschichte" genannt *(Historia Artium* oder *Historia mechanica et experimentalis)*. Sie behandelt, wie sich Bacon bildlich, d. h. allegorisch-parabolisch, ausdrückt „die Fesseln" *(vincula)* der Natur.

Wie die Worte „Kunst" *(Art)*, „Natur" *(nature)* und „Experiment" *(experiment)* in engstem Zusammenhange und ganz in Bacon's Sinne in der bisher noch nicht betrachteten Gruppe von Shakespeare-Lustspielen Verwendung finden, davon hier einige kurze Beispiele:

„Ende gut, Alles gut" II, 1.:

That labouring Art can never ransom nature.

Thätige Kunst kann nie Natur erlösen.

„Ende gut, Alles gut" II, 1.:

make an experiment.

ein Experiment machen.

„Wintermärchen" IV, 4:

There is an Art, which in their pidenesse shares
With great creating-Nature.

'S giebt eine Kunst, die ihre Buntheit theilt
Mit der der grossen Schöpferin Natur.

*

over that Art,
(Which you say addes to Nature) is an Art
That Nature makes.

über jener Kunst,
Die die Natur verbessert, steht 'ne Kunst,
Die die Natur selbst macht.

*

This is an Art
Which does mend Nature.

Dies eine Kunst,
Die die Natur verbessert.

*

The Art it selfe is Nature.
Doch diese Kunst ist selbst Natur.

Dies Alles auf dem engen Raum von zwölf auf einander folgenden Lustspielversen!

Die Verbesserung der organischen Natur durch Einwirken der Menschenhand und Menschenkunst ist naturwissenschaftlich das Haupt- und Lieblingsthema dieser Schlussgruppe der Lustspiele. Bei keiner der Kunstfertigkeiten aber, die der Mensch zur Verbesserung der Natur anwendet, sind die angewandten Mittel den Fesseln *(vincula)* ähnlicher als bei der Veredlung der Pflanzenwildlinge durch Aufimpfen (Inoculiren) einer edleren Pflanzenart. Nachdem der Propfschnitt in die Rinde des wilden Stocks gemacht und das edle Auge hineingesetzt ist, wird die Stelle kreuzweise mit gelbem Bast umwunden, der Stock gleichsam in Fesseln gelegt. So können wir der fünfblättrigen Heckenrose eine hundertblätterige Centifolie aufimpfen; so können wir durch Einsetzen des Auges einer edleren Fruchtart den gemeinen Fruchtbaum verbessern.

Schon die Titel der Lustspiele stimmen vortrefflich zu den eben entwickelten Gedanken:

As you Like it (Wie es euch gefällt).
The Taming of the Shrew (Die Bezähmung der Widerspenstigen).
All's Well, that Ends Well (Ende gut, Alles gut).
What you will (Was ihr wollt).
The Winters Tale (Das Wintermärchen).

Wie einfach erklären sich diese Aufschriften, wenn wir dabei an das Veredeln der Pflanzen denken —:

„Wie es euch gefällt" — könnt ihr durch Kunst die Pflanzen ziehen;
„Die Bezähmung der Widerspenstigen" — die Bezähmung, die Veredlung der wilden Heckenrose;
„Ende gut, Alles gut" — auf ein gutes Ende hat es alles Pfropfen und Veredeln abgesehen;
„Was ihr wollt" — könnt ihr durch Kunst hervorbringen (der Titel deckt sich mit „Wie es euch gefällt");
„Das Wintermärchen" — die Kunst des Menschen vermag immergrüne Gärten, blühenden Winter zu erzeugen.

Hier folgen aus jedem der fünf Lustspiele einige Stichproben. Nur da, wo es nöthig erscheint, sind die Vergleiche mit Bacon's Wissenschaft ausdrücklich berührt.

In der Encyklopädie V, 2 bezeichnet Bacon das Okuliren der Blumen als noch mangelhaft, erwähnt aber neuere Versuche, gemeine Rosen mit Moschusrosen zu pfropfen.

In dem Lustspiele „Wie es euch gefällt“ versucht der Narr Prüfstein *(Clowne Touchstone)* den Schäfer Corin zu überreden, er müsse zu Hofe gehen und sich aus einem übelriechenden Landmanne in einen moschusduftenden Edelmann verwandeln lassen. „Gott mache einen Impfschnitt in dich“, sagt er, „du bist noch roh“ *(God make incision in thee, thou art raw)*. Akt III, 2.

Gleich darauf an genannter Stelle sagt Bacon, dass das Pfropfen von Fruchtbäumen sehr häufig, das Pfropfen von Waldbäumen dagegen nur sehr selten vorgenommen worden sei.

In „Wie es euch gefällt“, das zum grossen Theil in einem Forst spielt, erhalten die Waldbäume „Zungen“. Es werden ihnen anonyme Liebesgedichte angeheftet und diese als Früchte der Bäume bezeichnet. Der Narr wird mit einer Mispel verglichen und soll auf einen solchen Waldbaum aufgepfropft werden, was eine Verschlechterung der Art durch Pfropfen bedeuten würde. Die Antwort des Narren ist: „Ihr habt gesprochen; aber ob weise oder nicht, darüber mag der Wald richten“ *(let the Forrest iudge)*.

Der vierte Akt bringt die Veredlung des rohen Oliver auf die Bühne (*olive*, der Ölbaum).

In der „Bezähmung der Widerspenstigen“ werden die Damen fortwährend mit Blumen verglichen:

„Ihr Athem erfüllt die Luft mit Wohlgeruch“ —
„Denn sie ist süsser als der Wohlgeruch“ —
„Wie Morgenrosen frisch im Thau gewaschen“ —
„Du bist süss wie Frühlingsblumen“.

Das ist doppelt bedeutsam gegenüber den früheren Lustspielen, insbesondere „*Love's Labour's lost*“. Dort sind sie nicht ein einziges Mal mit Blumen und Wohlgerüchen verglichen, obgleich soviel von Frauenschönheit die Rede ist. Dort sind sie eben Lichter, hier Pflanzen.

In demselben Lustspiele hat die wilde Katherina der sanften Bianca die Hände gebunden. Bianca bittet, sie zu entfesseln *(unbinde my hands)* und versichert: „ich will thun, was ihr wollt“ *(what you will)*.

Im dritten dieser Lustspiele, in „Ende gut, Alles gut“, findet sich der kühne und doch so schöne Vergleich:

his plausive words
He scatter'd not in eares, but grafted them
To grow there and to beare.

all seine kern'gen Worte
Streut' er nicht in die Ohren, er pfropfte sie,
Zu wachsen dort und Frucht zu tragen.

Sehen wir in der „Bezähmung der Widerspenstigen“ ein Mädchen mit gebundenen Händen, das versichert: du kannst aus mir machen, was du willst *(what you will)*, so sehen wir in dem Lustspiele, das die Worte *„What you will“* (Was ihr wollt) zum Titel hat, einen Mann mit pfropfreisartig gebundenen Beinen. Der verliebte Malvolio erscheint, seiner Herrin zu gefallen, mit gelben Strümpfen und kreuzweis gebundenen Kniebändern. Dabei fallen Worte wie:

„Some are become great, some atcheeves greatnesse, and some have greatnesse thrust uppon em“. (Manche werden gross geboren, manche erwerben Grösse, und manchen wird Grösse aufgedrückt, aufgepfropft, aufgestopft.)

„Thou art made if thou desir'st to be so: If not, let me see thee a steward still, the fellow of servants.“ (Du bist gemacht, wenn du es wünschest; wenn nicht, so bleib' nur immer ein Hausverwalter, ein Gefährte von Bedienten.)

This does make some o b s t r u c t i o n in the b l o o d:
This c r o s s e - g a r t e r i n g, but what of that?
If it please the eye of one —

Es macht mir ein'ge S t ö r u n g zwar im B l u t e,
Dies K r e u z w e i s b i n d e n, doch was thut's?
Wenn's dem A u g e der einen gefällt —

Das Kammermädchen Maria will „die Früchte dieses Sports“ sehen *(the fruites of the sport)*; und Olivia, die Herrin, nachdem ihr Malvolio nochmals alle die genannten Hauptpunkte zu hören gegeben hat: „Grösse aufpressen“, „gelbe Strümpfe“, „kreuzweis gebunden“, Olivia ruft: *„Why this is verie Midsummer madnesse!* (Nun, das ist wahre Mittsommertollheit!) —

Den höchsten Gedankenflug nimmt „Das Wintermärchen“.

Der erste Aphorismus von Bacon's „Neuem Organon“ lautet: *„Homo Naturae minister, et Interpres tantum facit et intelligit, quantum de Naturae Ordine re, vel mente, observaverit: nec amplius scit, aut potest.“* (Der Mensch, der Diener und Erklärer der Natur, thut und begreift soviel, als er vom Laufe der Natur in der That oder in Gedanken beobachtet hat: und weiter weiss und kann er nichts.) Und gleich darauf, im dritten Aphorismus dieses Werkes, lesen wir: *„Natura enim non nisi parendo vincitur“*. (Denn die Natur wird nur durch Gehorchen besiegt.)

Und im „Wintermärchen“ derselbe Gedanke in Versen:

> *Yet Nature is made better by no meane,*
> *But Nature makes that Meane.*
>
> Doch wird Natur verbessert durch kein Mittel,
> Wenn nicht Natur das Mittel macht.

Dieselbe Scene aber, die diesen intimen Vergleich mit dem Beginn des „Neuen Organon“ enthält, birgt auch noch Vergleiche tiefster Art mit Bacon's Essay „Über Gärten“ *(Of Gardens)* und mit der Naturgeschichte „*Sylva Sylvarum*“.

Der Essay „Über Gärten“ ist, gleich dem „Über Wucher“, erst der letzten Ausgabe der Essays eingefügt. Vor 1625 war er noch nie gedruckt worden. Gleich im Anfang werden hier Pflanzen und Blumen aufgeführt, wie sie in den verschiedenen Jahreszeiten blühen und grünen, und der Wunsch nach solchem immergrünen Garten ausgesprochen.

Ganz dasselbe thut Akt IV, 4 des „Wintermärchens“.

„Über Gärten“: November, December, Januar solche Dinge, die den ganzen Winter hindurch grün sind. Die Aufzählung enthält auch Rosmarin.

„Wintermärchen“: Rosmarin und Raute behalten Ansehen und Duft den ganzen Winter lang.

„Über Gärten“: Im März Veilchen, Narzissen ... Schlüsselblumen, Schwertlilien und Lilien aller Arten.

„Wintermärchen“: Frühlingsblumen, Narzissen, Märzwinde, Veilchen, Schlüsselblumen, Kaiserkronen, Lilien aller Arten, Schwertlilien auch.

„Über Gärten“: Im Mai und Juni ... die französische Ringelblume, Lavendel.

„Wintermärchen“: Lavendel, Minze, Salbei, Majoran, die Ringelblume. Dies der Sommermitte Blumen.

„Über Gärten“: Im Juli Nelken aller Arten.

„Wintermärchen“: Wenn's Jahr alt wird, fleischfarbene Nelken und gestreifte Nelken.

Zu diesen auffälligen Äusserlichkeiten der Aufzählung treten nun noch die trefflichsten Worte über das Verbessern der Arten durch Pfropfen und über das Verändern der Arten durch Saamenmischung.

An die ebengenannten Nelken knüpft sich folgendes Gespräch zwischen Perdita und Polixenes:

> *Perd. Sir, the yeare growing ancient,*
> *Not yet on summers death, not on the birth*

Of trembling winter, the fayrest flowres o'the season
Are our Carnations, and streak'd Gilly-vors,
(Which some call Natures bastards) of that kind
Our rusticke Gardens barren, and I care not
To get slips of them.

Pol. *Wherefore (gentle Maiden)*
Do you neglect them.

Perd. *For I have heard it said,*
There is an Art, which in their pidenesse shares
Wit great creating-Nature.

Pol. *Say there be:*
Yet Nature is made better by no meane,
But Nature makes that Meane: so over that Art,
(Which you say addes to Nature) is an Art
That Nature makes: you see (sweet Maid) we marry
A gentler Sien, to the wildest Stocke,
And make conceyve a bark of baser kinde
By bud of Nobler race. This is an Art
Which doe's mend Nature: change it rather, but
The Art it selfe, is Nature.

Perd. *So it is.*

Pol. *Then make your Garden rich in Gilly' vors,*
And do not call them bastards.

Perd. *Ile not put*
The Dible in earth, to set one slip of them:
No more then were I painted, I would wish
This youth should say 'twer well: and onely therefore
Desire to breed by me.

Perd. Wenn's Jahr alt wird, o Herr,
Vorm Tod des Sommers und noch vor Geburt
Des Winters, sind der Jahrszeit schönste Blumen
Fleischfarb'ne Nelken und gestreifte Nelken,
(Natur-Bastarde sagen manche). Der Art
Ist unser Garten baar, und ich sorg' nicht,
Setzlinge zu bekommen.

Pol. Und weshalb
Verschmähst du, holdes Mädchen, sie?

Perd. Ich hörte,
'S giebt eine Kunst, die ihre Buntheit theilt
Mit der der grossen Schöpferin Natur.

Pol. Sei's so.
Doch wird Natur verbessert durch kein Mittel,

Wenn nicht Natur das Mittel schafft. So steht
Über der Kunst, die die Natur verbessert,
Noch eine Kunst, von der Natur erschaffen.
Du siehst, mein liebes Mädchen, wir vermählen
Ein zartes Pfropfreis mit dem wildsten Stock
Und machen eine Rinde niedrer Art
Mit einer Knospe edler Rasse fruchtbar.
Dies ist 'ne Kunst, die die Natur verbessert;
Verändre du sie lieber, doch die Kunst
Ist selbst Natur.

Perd. So ist es.

Pol. Drum mach' denn deinen Garten reich an Nelken
Und nenn' sie nicht Bastarde.

Perd. Nimmer stech' ich
In's Land den Pflanzstock wegen solchem Setzling.
Wär' ich geschminkt, so könnt' ich auch nicht wünschen,
Mein Schatz hier spräch', 's wär' gut, und wollte einzig
Aus diesem Grunde Kinder mit mir zeugen.

Der naturwissenschaftliche Kern dieses Gesprächs ist folgender:

Perdita nennt die gestreiften Nelken Bastarde und mag sich nicht mit ihrer Pflege abgeben. Polixenes erklärt ihr, dass die Kunst des Menschen auf zwei Weisen die Natur der Pflanzenwelt beeinflussen kann: durch Pfropfen oder Veredeln der Art und durch Saamenmischung oder Verändern der Art. Beide Mittel sind der Natur selbst abgelauscht. Die Art und Weise, wie das holde Mädchen Perdita den Vergleich der Erzeugung neuer bunter Nelkenarten bis zum Kinderzeugen mit einer geschminkten Schönheit ausdehnt (einem Fremden gegenüber und in Gegenwart ihrer Bräutigams) zeigt uns deutlich, wie der Dichter an dieser Stelle der Naturwissenschaft den Vorrang einräumt vor der Charakteristik. Zugleich überwiegt das Wissenschaftliche dieser langen Unterhaltungsscene durchaus das Dramatische. Die Handlung steht eine lange Zeit still.

Nach dieser Betrachtung genügt es, einfach den Wortlaut der Einleitung zu § 477 der Naturgeschichte „*Sylva Sylvarum*“ anzuführen, um zu zeigen, dass all' diese Gedanken wiederum echt Baconisch sind. Unter der Überschrift: „*Experiments in consort touching compound fruits and flowers*“ (Versuche über zusammengesetzte Früchte und Blumen) wird erörtert, wie durch Kreuzung verschiedenartiger lebender Geschöpfe Bastarde (*Monstra*) erzeugt werden, wie der Maulesel eines ist zwischen Pferd und Esel. Was nun folgt, wirft das hellste Licht auf die oben angeführte Wintermärchen-Unterhalung: „*The compounding or mixture of kinds in plants is not found out; which nevertheless,*

if it be possible, is more at command than that of living creatures, for that their lust requireth a voluntary motion; wherefore it were one of the most noble experiments touching plants to find it out: for so you may have great variety of new fruits and flowers yet unknown. Grafting doth it not. That mendeth the fruit, or doubleth the flowers, etc., but it hath no power to make a new kind. For the scion ever over-ruleth the stock." (Die Zusammensetzung oder Mischung der Pflanzenarten ist noch nicht erfunden; und doch ist sie, wenn sie möglich ist, mehr zu Befehl als die lebender Geschöpfe, denn deren Wollust erfordert eine freiwillige Bewegung; weshalb es denn auch eines der edelsten Pflanzen-Experimente wäre, dies auszufinden: denn so kann man grosse Verschiedenheit neuer Früchte und noch unbekannter Blumen erzielen. Pfropfen vermag dies nicht. Dies verbessert die Frucht, es verdoppelt die Blumen u. s. w., aber es hat keine Kraft, eine neue Art zu schaffen. Denn das Edelreiss überwältigt immer den Stock.)

Etwa sechzig Verszeilen geben also Gedankengleichheit mit dem Beginn des „Neuen Organon", Gedankengleichheit und Übereinstimmung in der Aufzählung vieler Einzelheiten mit dem Essay „Über Gärten", Gedankengleichheit mit einem der wichtigsten Abschnitte der „*Sylva Sylvarum*", dem Abschnitte über Pfropfen und Variiren der Arten.

„Die Zusammensetzung und Mischung der Pflanzenarten", sagt Bacon, „ist noch nicht gefunden". Wir haben es also im Lustspiele „Das Wintermärchen" wiederum mit einer gedichteten Bacon-Wissenschaft zu thun. Der Ausblick aber auf diese Zukunftswissenschaft reicht bis in unser Jahrhundert herein. Denn, als Charles Darwin, der scharfsinnige Landsmann Francis Bacon's, seine bahnbrechenden Werke über „Die Entstehung der Arten" und über „Das Variiren der Thiere und Pflanzen im Zustande der Domestikation" im Kopfe trug (sie erschienen 1859 und 1868), da waren es hauptsächlich Experimente über die Zusammensetzung und Mischung der Arten der Kulturpflanzen, die er anstellte, und von denen jene Theorie ausging, die heute ein Grundpfeiler aller Wissenschaft von den Lebewesen ist.

— — — — — — — — — — — — — — — — — — — —

Den zweiten Theil der Shakespeare-Folioausgabe von 1623 bilden die Historien. Die Seitenbezifferung beginnt wieder mit 1, die Bogenbezeichnung mit a, so dass, vom Standpunkte des Buchdrucks aus, diese Historien ebenso wie die Komödien und Tragödien ein Buch oder einen Theil für sich bilden

In der ersten der Historien, in „König Johann", kommen die „Kanonen" vor, die so oft schon dazu verwendet wurden, die historische „Unwissenheit" (?!) des grossen Dramendichters darzuthun. Man sei

versichert, der Mann, der im „König Johann“ diesen „Anachronismus“ niederschrieb, wusste genau, was er that und was er wollte. Wenn sich Richard II. mit einer Sonne vergleicht, die „hinter dem Globus verborgen ist“, wenn im Prolog zum 2. Heinrich IV. vom „Erdball“ die Rede ist — sollte wirklich hinter dieser naturwissenschaftlichen Weisheit eine Dummheit stecken? Hätte der Dichter, dem die Naturwissenschaft geläufiger ist als manchem seiner und unserer Zeitgenossen das Abc, hätte der Dichter dieser Verse wirklich nicht gewusst, dass der historische Richard II. und der historische Heinrich IV. die Worte Erdglobus und Erdball noch nicht in den Mund genommen haben, weil sie nichts von der Kugelgestalt der Erde wussten? Zukunftswissenschaft dichterisch zu träumen, ist sein höchster Zweck; aus diesem Gesichtspunkte erklären sich alle die sogenannten „Schnitzer“ des grossen Weisen.

Und gerade die Anachronismen sind es, die darauf hindeuten, dass wir ebenso wie in den Lustspielen, wie in „Hamlet“ und „Lear“ so auch in den Historien parabolische Wissenschaft vor uns haben.

Die Lustspiele behandeln die Geschichte der Irrthümer der Natur und die Geschichte der Künste, oder die Geschichte der Zwischenformen *(Monstra)* und die Geschichte des Experimentirens am unorganischen Stoffe und an der Pflanze. Die Historien scheinen uns nun zwar auf den ersten Blick nichts als Darstellungen der englischen Königsgeschichte zu sein. Nebenbei aber und zu gleicher Zeit tragen sie auch alles das vor, was Bacon im ersten Theile der Naturgeschichte, in der sogenannten „Geschichte der Zeugungen“ (Encyklopädie II, 3) als fehlend bezeichnet, nämlich: Die Geschichte der Himmelskörper, die Geschichte der Meteore und der Luftregion, die Geschichte von Erde und Wasser, und die Geschichte der Elemente. Der erste dieser Theile entspricht im Wesentlichen unserer Astronomie, der zweite der Meteorologie einschliesslich der Geschichte der Kometen und Meteore, der dritte und vierte unserer Geologie und Geographie.

Der Zusammenhang zwischen dieser Bacon-Wissenschaft und der Shakespeare-Dichtung ist nun einfach der: Die Könige sind Sonnen, die Königsgetreuen Planeten, die Rebellen Kometen und Meteore, die fallenden Grössen fallende Sterne und Sternschnuppen, Falstaff und seine Genossen die Vertreter der Wolken, der Winde, der Blitze, der Irrlichter, alles dessen, was in den niederen Luftregionen nahe der Erdoberfläche vor sich geht. Über Geologie und Geographie handeln ganze lange Scenen und längere Theile von Selbstgesprächen, die, oft das Dramatische beiseite setzend, ähnlich der Gartenscene im „Wintermärchen“, durchaus nur bedacht sind, Naturwissenschaft zu lehren.

Die naturwissenschaftlich-politische Gruppirung der Figuren wird schon durch eine Äusserlichkeit verdeutlicht. Am Schlusse des „2. Theils

Heinrich's IV." befindet sich ein Personenverzeichniss. Es ist das einzige in der ganzen Reihe der Historien und füllt eine ganze Seite. Dieses Personenverzeichniss nun zeigt auf das Deutlichste im Drucke von einander gesondert vier Gruppen, entsprechend dem soeben Gesagten. Die erste Gruppe giebt die Namen des Königs und seiner Söhne (*Sonnes*), die zweite trägt die Bezeichnung „Gegner König Heinrich's des Vierten", die dritte „Von des Königs Partei", die vierte „Irreguläre Humoristen".

Die erste Gruppe ist die der Sonnen, die zweite die der Kometen und Meteore (Rebellen), die dritte die der Königs-Planeten, die vierte, Falstaff und seine Kumpane, die der Winde, der Blitze, der Irrlichter, des Regens und aller sonstigen feuchten Niederschläge. Die Worte „*Irregular Humorists*" lassen sich ebensogut von „Humor", Gemüthlichkeit, Drolligkeit, wie von der ursprünglichen Bedeutung des Wortes „Humor", Feuchtigkeit, Nässe ableiten. Zuletzt stehen auf dem Verzeichnisse die Nebenpersonen und die Weiber. Oben und unten ein Schmuckstück, beide in Form einer Querleiste. Die untere entspricht nebenbei gesagt in ihren bildlichen Darstellungen dem Inhalte der zweiten Parabel, die Bacon in seinen „Vermehrungen der Wissenschaften" erzählt: „Perseus, oder der Krieg. Eine politische Parabel."

The

Actors

Names.

RVMOUR *the Presentor.*
King Henry the Fourth.
Prince Henry, afterwards Crowned King Henrie the Fift.

Prince John of Lancaster *Humphrey of Gloucester* *Thomas of Clarence*	*Sonnes to Henry the Fourth, & brethren to Henry 5.*
Northumberland. *The Arch Byshop of Yorke.* *Mowbray.* *Hastings.* *Lord Bardolfe.* *Travers.* *Morton.* *Colevile.*	*Opposites against King Henrie the Fourth.*

Warwicke.
Westmorland.
Surrey.
Gowre.
Harecourt.
Lord Chiefe Justice } *Of the Kings Partie.*

Pointz.
Falstaffe.
Bardolphe.
Pistoll.
Peto.
Page. } *Irregular Humorists.*

Shallow
Silence } *Both Country Justices.*
Davie, Servant to Shallow.
Phang, and Snare, 2. Seriants
Mouldie.
Shadow.
Wart.
Feeble.
Bullcalfe. } *Country Soldiers.*

Drawers.
Beadles.
Groomes.

Northumberlands Wife.
Percies Widdow.
Hostesse Quickly.
Doll Teare-sheete.
Epilogue.

Die Könige also sind Sonnen.

Richard II. nennt sich „das forschende Auge des Himmels, das hinterm Globus verborgen ist.“ Von seinem Gegner, Heinrich IV. (Bolingbroke), gestürzt, wünscht er „ein Spottkönig von Schnee zu sein, der vor der Sonne Bolingbroke in Wassertropfen hinschmilzt.“ Heinrich V. will „die Sonne nachahmen“, er spricht von „sonnengleicher Majestät“. Als Prinz führt er im Kreise der Zechgenossen den Namen „*Hal*“. „*Haloe*“ aber bedeutet den Hof um die Sonne. Wie der Hof die Sonne, so trübt der Prinz seinen königlichen Vater. Die Anfangsworte „Richards III.“ vergleichen Eduard IV. mit einer Sonne:

Now is the Winter of our Discontent
Made glorious Summer by this Son of Yorke.

Nun ward der Winter unsres Missvergnügens
Ruhmreicher Sommer durch die Sonne York.

Heinrich VIII. und der französische König werden „zwei Sonnen“ verglichen. Diese Sonne (Heinrich) mag niemals untergehen, wünscht Wolsey. In der Schlussprophezeihung endlich heisst es von Jakob I.: er wird „sternengleich“ auferstehen.

Fallende Grössen sind fallende Sterne.

Richard II, Akt II, 4:

Ah Richard, with eyes of heavie mind,
I see thy Glory, like a shooting Starre,
Fall to the base Earth, from the Firmament.

Ach Richard, mit den Augen schweren Muths
Seh' deinen Ruhm ich, wie gleich einem Sternschuss
Zur niedern Erd' er stürzt vom Firmamente.

Wolsey in „Heinrich VIII.", Akt II, 4:

And from that full Meridian of my Glory,
I haste now to my Setting. I shall fall
Like a bright exhalation in the Evening,
And no man see me more.

Vom vollen Meridiane meines Ruhmes
Eil' ich zum Untergang. Ich werde fallen
Gleich wie ein glänzend Dunstgebild am Abend,
Und kein Mensch sieht mich mehr.

— — — —

And when he falles, he falles like Lucifer,
Never to hope againe.

Und wenn er fällt, fällt er wie Lucifer,
Niemals zu hoffen wieder.

Hofdamen, heisst es in demselben Drama, sind Sterne, „und manchmal fallende".

Die Rebellen sind Meteore und Kometen.

Als das Gerücht vom Tode Richards II. umgeht, „erschrecken Meteore die Fixsterne des Himmels". In der Anfangsscene Heinrichs IV. heisst es: „*Those opposed eyes, which like the Meteors of a troubled Heaven, all of one Nature, of one Substance bred*" (Diese gegnerischen Augen, die gleich Meteoren eines beunruhigten Himmels, alle von einer Natur, von einer Substanz geboren,) den Bürgerkrieg entfachen. Heinrich IV. ward, als er noch der Empörer Bolingbroke war, „gleich einem Kometen bewundert".

1. Heinrich IV., V, I:

(Will you)
And move in that obedient Orbe againe,
Where you did give a faire and naturall light,
And be no more an exhall'd Meteor.

Wollt ihr wieder
Im unterwürf'gen Kreise euch bewegen,
Wo ihr ein schön natürlich Licht einst gabt,
Und nicht mehr sein ein dunstig Meteor?

Hierher gehören auch noch Worte wie: „Der aufrührerische Worcester ist „missgünstig in allen Aspekten": und: „zwei Sterne (Heinrich und Heisssporn) können nicht in einer Sphäre sich bewegen".

Die „irregulären Humoristen" sind die Gebilde der Luftschicht, des niedersten Theiles des Himmelsraumes, der zwischen dem Mond und der Erde liegt.

Falstaff nennt sich und die Seinen „Kavaliere des Schattens", „Lieblinge des Mondes", „gleich der See, die vom Monde regiert wird, der Ebbe und Fluth unterworfen". Prinz Heinrich nimmt sich vor, künftighin eine „Sonne" zu sein und diese „Wolken und Dünste" (seine gemeinen Spiessgesellen) zu vertreiben. Das thut er auch, sobald er als König Heinrich V. den Thron besteigt. Vor der Hand aber ist er Prinz Hal — ein Hof um die Sonne, ein Dunstgebild, das den Glanz der Sonne Heinrichs des Vierten beeinträchtigt.

Akt II, 2 erscheint Falstaff geradezu als das Bild der regnenden Wolke, als „fallender Stoff" (Falstoffe):

Falstaffe sweates to death,
And Lards the leane earth as he walkes along.

Falstaff schwitzt zu Tode
Und spickt die magre Erde, wo er geht.

Bardolphe wird seiner rothen Nase wegen geneckt: „Du bist der Ritter von der brennenden Lampe", „du bist ein *Ignis fatuus* oder eine Wildfeuerkugel", also verglichen mit zwei Leuchtgebilden der niedern Luftregion, denn „*Ignis fatuus*" ist das Irrlicht.

Es gilt hier keine Spezialgeschichte der Historien (sie bleibt der Zukunft vorbehalten), sondern den Nachweis, dass diese Dramen viel Parabolik enthalten. Hier noch einige Andeutungen.

1. Heinrich IV., Akt III, 1 berathen sich die Rebellen vor der aufgeschlagenen Landkarte über die Theilung Englands. Dabei ist soviel von Erdbeben, Eruptionen, Meteoren, Stromlauf, Uferbeschaffenheit, Bodenbeschaffenheit des Flussbetts, Schnelligkeit des Flusses, Ablenkung seines Laufs, Kanalanlagen u. dergl. die Rede, dass man glauben könnte, eine geographisch-geologische Vorlesung über Bacon'sche Ideen zu hören.

1. Heinrich IV, Akt I, 1 steigt Sir Walter Blunt vom Pferde:

Strain'd with the variation of each soyle,
Betwixt that Holmedon, and this Seat of ours."

Befleckt mit jedes Bodens Unterschied,
Der zwischen Holmedon liegt und unserm Sitz hier.

Blunts Kleider bieten also eine geologische Musterkarte.

„Dieser bübische Salpeter, der aus den Eingeweiden der harmlosen Erde gegraben wird." — „In die Tiefe der See tauchen, wo das Senk-

blei nimmer den Grund berühren kann" u. dergl. zeigt gleichfalls die geologische Denkungsweise des Dichters. Nichts aber beweist sie klarer und deutlicher als jene herrlichen Verse aus dem 2. Heinrich IV., Akt III, 1:

King H. *Oh Heaven; that one might read the Book of Fate,*
And see the revolution of the Times
Make Mountaines levell, and the Continent
(Wearie of solide firmenesse) melt it selfe
Into the Sea: and other Times, to see
The beachie Girdle of the Ocean
Too wide for Neptunes hippes . . .

König Heinrich IV. O Himmel, wer im Buch des Schicksals lesen
Und sehen könnte, wie der Zeiten Umschwung
Gebirge ebnet, und der Kontinent,
Des starren Zustands müde, selbst hinschwindet
In's Meer! und dann, ein andermal, zu sehen
Des Ozeans flachen Ufergürtel
Zu weit für des Neptunus Hüften.

Das sind die Hauptzüge der geologischen Veränderungen der Erdoberfläche, wie sie die heutige Wissenschaft lehrt: Das Sichheben und Senken von Gebirgen, das Verschwinden von Kontinenten unter der Meeresoberfläche, das Hervortreten neuer Kontinente durch Zurückweichen des Meeres, das Sicherheben der Ufer. Es ist Zukunftswissenschaft aus dem Munde eines englischen Königs, der in Wirklichkeit wohl viel von Soldaten und Kriegen verstanden, nimmermehr aber über das Sichheben und Senken der Kontinente und die geologische Veränderung der Erdoberfläche nachgedacht hat. Streicht alle diese weisheitsvollen „Anachronismen", alle diese mit Achselzucken begrüssten „Dummheiten" aus den Dramen hinaus, und ihr werdet einen guten Theil der Schönheit der unsterblichen Dichtungen zugleich damit zerstören. Denn auf's Innigste sind Poesie und wissenschaftliche Parabolik hier wie immer in diesen Meisterwerken vereinigt.

Wie aber diese geologischen Königsworte mit der feierlichen Einleitung beginnen: „O Himmel, wer im Buch des Schicksals lesen —", so verlangt auch Bacon in seiner „Vorbereitung zu einer Natur- und Experimental-Geschichte" *(Parasceve)*, dass sie mit heiligem Eifer geschrieben werde, weil es das „Buch der Werke Gottes" *(Volumen Operum Dei)* und „gleichsam eine zweite Heilige Schrift" *(tanquam Scriptura altera)*. Was sich um diese Worte des Bacon'schen „*Parasceve*" gruppirt, entspricht den Anschauungen der Heinrichs-Historien.

Auch die anderen Zweige der Naturwissenschaft bieten Stellen genug zu innigen Vergleichen zwischen den Dramen und der prosaischen Wissenschaft.

Aus allen hier nur eine:

In der ersten Scene „Heinrichs V.“ unterhalten sich zwei geistliche Herren über die plötzliche Umwandlung des leichtsinnigen Prinzen in einen thatkräftigen und tüchtigen König:

Bishop Ely. The Strawberry growes underneath the Nettle,
And holesome Berryes thrive and ripen best,
Neighbour'd by Fruit of baser qualitie:
And so the Prince obscur'd his Contemplation
Under the Veyle of Wildnesse . . .
Bishop Canterbury. It must be so; for Miracles are ceast:
And therefore we must needes admit the meanes,
How things are perfected.

Bischof von Ely. Die Erdbeere wächst unter der Nessel,
Und heilsame Beeren gedeihen und reifen am besten,
Benachbart von Früchten niederer Art:
Und so verbarg der Prinz seine Betrachtung
Unter dem Schleier der Wildheit . . .
Bischof von Canterbury. So muss es sein, denn Wunder giebt's nicht mehr,
Und deshalb müssen wir die Mittel zugeben,
Wie Dinge verbessert werden.

Einer der Paragraphen, die in Bacon's Naturgeschichte „über die Verbesserung von Früchten, Bäumen und Pflanzen“ reden, ist das prosaische Seitenstück dieser Gedanken. § 441: „*Shade to some plants conduceth to make them large and prosperous more than sun; as in strawberries and bays, etc. Therefore amongst strawberries sow here and there some borage-seed, and you shall find the strawberries under those leaves far more large than their fellows and when you sow the berries, weed not the borders for the first half year; for the weed giveth them shade.*“ (Schatten trägt bei manchen Pflanzen dazu bei, sie gross und wohlgedeihend zu machen, mehr als Sonne; wie z. B. Erdbeeren und Lorbeeren etc. Deshalb säet zwischen Erdbeeren hier und da etwas Borretschsaamen, und ihr werdet finden, dass die Erdbeeren unter diesen Blättern weit grösser werden als ihre Genossen (man beachte dieses personificirende Wort „Genossen“ — *fellows!*) . . . und wenn ihr Beeren sät, jätet nicht die Ränder im ersten halben Jahre; denn das Unkraut giebt Schatten.)

Etwas weiter hin heisst es, dass das Gedeihen gewisser Pflanzen in der „Nachbarschaft" gewisser anderer, nicht als „Wunder" ausgelegt werden dürfe, sondern auf natürlichen Dingen beruhe.

Glaubt man nicht, die Bischöfe von Ely und Canterbury sich unterhalten zu hören? Oder werden in „Heinrich dem Vierten" Bacon-Paragraphen citirt?

3. Die Moral der Shakespeare-Tragödien verhält sich zur Ethik Bacon's wie die Praxis zur Theorie.

Das siebente Buch der „Vermehrungen der Wissenschaften" beschäftigt sich mit der Moral *(Ethica)*. Sein drittes Kapital ist der Ausbildung der Seele *(Cultura Animi)* gewidmet. Der Inhalt dieses Kapitels, das in der Frankfurter Gesammtausgabe vier Folioseiten füllt, ist, kurz zusammengefasst, folgender:

Wer nur von der Tugend spricht, ohne zu sagen, wie sie erlangt wird, der zeigt uns eine schöne Statue, aber eine, die ohne Leben und Bewegung ist. Aber die Erlangung der Tugend, die Praxis der Moral, ist ein Theil der Philosophie, der hier und da wohl berührt, doch nie genauer in Betracht gezogen worden ist. Er zählt zu den Mängeln. Seine Hauptzüge sind folgende: Leidenschaften sind Krankheiten der Seele. Wie nun der Arzt mit Bezug auf den Körper 1. die verschiedenen Konstitutionen seiner Patienten, 2. die verschiedenen Krankheiten und 3. die verschiedenen Heilmittel in's Auge fassen muss, so sind auch bei der Kultur der Seele, bei der Heilung ihrer Krankheiten (der Gemüthsbewegungen und Leidenschaften) drei Dinge zu betrachten: 1. Die verschiedenen Naturanlagen *(Characteres diversi dispositionum)*, 2. die Leidenschaften *(Affectus)* und 3. ihre Heilmittel *(Remedia)*. Das dritte, die Heilmittel, steht in unserer Macht, die beiden ersten nicht. Trotzdem aber müssen sie genau beobachtet und ergründet werden, denn auf ihnen beruht die Lehre von den Heilmitteln und wie und wo sie richtig anzuwenden sind.

1. Über die verschiedenen Naturanlagen oder Charaktere. Damit sind nicht die gewöhnlichen Neigungen zu Tugenden und Lastern, sondern die tieferliegenden gemeint. Moral und Staatskunst haben verwunderlicher Weise diesen Theil der Wissenschaft gänzlich vernachlässigt. Dagegen hat sich die Astrologie vielfach damit abgegeben, indem sie die Naturanlagen des Menschen von dem Vorwalten dieses oder jenes Planeten abhängig macht. Ebenso finden sich bei den Dichtern Darstellungen von Charakteren, obgleich meist über die Wahrheit hinausgehend. Ist doch der Gegenstand einer von denen, wo die gewöhnliche Rede der Menschen weiser ist als Bücher. Das Beste aber hierin liefern uns die klügeren Geschichtsschreiber, bei denen gleichsam

die und jene Person die Scene betritt. Auch sollen sie nicht als Bilder der Vollkommenheit hingestellt werden, sondern in charakteristischen Hauptzügen, so wie sie wirklich sind. Unter den Naturanlagen sind auch die zu berücksichtigen, die auf dem Unterschiede des Geschlechts, des Alters, des Himmelstriches, der Gesundheit und Krankheit, der Schönheit und Hässlichkeit beruhen; auch die, die durch das Schicksal erzeugt sind wie Herrscherthum, Adel, dunkle Geburt, Reichthum, Mangel und anderes.

2. Über die Leidenschaften und Störungen, also Seelenkrankheiten. Leidenschaften sind die Stürme, die das stille Meer der Seele in Aufregung versetzen. Aristoteles hat zwar mehrere Bücher über Moral geschrieben, die Leidenschaften aber niemals hier, sondern nur in der Rhetorik behandelt, nämlich erörtert, wie sie durch Rede erregt und gesteigert werden können. Es finden sich nun zwar gewisse elegante kleinere Bücher, die von einigen Leidenschaften handeln, wie vom Zorn, von der übertriebenen Scheu und anderem, „aber die Wahrheit zu reden (von hier an gebe ich die Stelle wörtlich), die besten Doktoren der Wissenschaft von den Leidenschaften sind die Dichter und die Geschichtsschreiber, bei denen nach dem Leben gemalt und anatomisch zerlegt wird, Wie werden Leidenschaften erregt und gesteigert? Wie beschwichtigt und eingeschläfert? Wie gezügelt und gezähmt, dass sie nicht in Thaten ausbrechen? Wie verrathen sie sich, auch wenn sie unterdrückt und verborgen werden? Welche Handlungen bringen sie hervor? Welchen Wechseln sind sie unterworfen? Wie verknüpfen sie sich gegenseitig? Wie bekämpfen und widerstreben sie einander? und Unzähliges derart.“ (*Sed si verum omnino dicendum sit Doctores hujus Scientiae praecipui sunt Poetae et Historici, in quibus ad vivum depingi et dissecari solet, Quomodo Affectus excitandi sint et accendendi? Quomodo leniendi et sopiendi? Quomodo rursus continendi ac refraenandi, ne in actus erumpant? Quomodo itidem se, licet compressi et occultati, prodant? Quas operationes edant? Quas vias subeant? Qualiter sibi mutuo implicentur? Qualiter inter se digladientur et opponantur? Et innumera hujus generis.*)

3. Über die Heilmittel, also das, was in unserer Gewalt ist. Hier hätten nun die Philosophen recht aufmerksam das betrachten sollen, was die Moral beherrscht, nämlich die Kraft und Gewalt des Brauchs, der Übung, der Gewohnheit, der Erziehung, der Nachahmung, des Wetteifers, der Gesellschaft, der Freundschaft, des Lobes, des Verweises, der Ermahnung, des Ruhmes, der Gesetze, der Bücher, der Studien und dergleichen. Denn hier sind zugleich die Mittel zu suchen, die die Gesundheit der Seele erhalten und wiederherstellen. Als Beispiele werden verschiedene Regeln über Brauch und Gewohn-

heit gegeben. — Aber eine Kultur der Seele giebt es, die die andern alle weit übertrifft. Die Seele nämlich kommt der Vollkommenheit am nächsten, wenn sie sich ein gutes und tugendhaftes Lebensziel stellt, und zwar eins, das auch wirklich erreichbar ist. Diese Vervollkommnung der Seele ist dann gleichsam ein Werk der Natur selbst, während die andern wie Werke der Hand erscheinen. Wie der Künstler bald hier, bald dort an seinem Werke arbeitet, jetzt das Gesicht, jetzt diesen oder jenen Körpertheil bildet, die Natur aber umgekehrt alle Theile einer Blume oder eines Thieres zu gleicher Zeit in allen ihren Einzelheiten wachsen lässt, so wächst durch jenes gesetzte hohe Endziel die ganze Seele mit allen ihren Tugenden zugleich.

Das Kapitel schliesst mit der Bemerkung, dass auch zwischen der Güte der Seele und der Güte des Körpers eine Beziehung und Gleichheit bestehe. Wie beim Körper Gesundheit, Schönheit, Kraft und Vergnügen zu unterscheiden sind, so müssen wir suchen, die Seele gesund und ohne Leidenschaften zu machen, schön und anmuthig im Anstand, stark und behende für alle Pflichten des Lebens, endlich nicht abgestumpft, sondern mit einem lebhaften Sinn für harmloses Vergnügen und vernünftigen Lebensgenuss. Dem einen fehlt dies, dem andern jenes, und das Zusamenteffen aller vier ist sehr selten.

Soweit das Kapitel über die Kultur der Seele. —

Wir haben es also wieder mit einem „Mangel“ zu thun, und dieser Mangel wird, wie so oft schon, durch „Shakespeare“ ausgeglichen. Wie sehr der Verfasser dieses Kapitels während seiner Arbeit an Dichtkunst und Theater denkt, davon geben uns verschiedene Wendungen auf's Deutlichste Zeugniss. Die abstrakte Tugend gleicht einer schönen „Statue ohne Leben und Bewegung“. Wer also die Praxis der Tugend schildert, bringt Leben und Bewegung in diese Figur. In Charakterdarstellungen wird das Beste von „Dichtern“ und solchen „Historikern“ geleistet, die die Personen wie auf einer „Bühne“ reden lassen. Und gleich darauf nochmals: Dichter und Geschichtsschreiber verstehen sich auf Schilderung der Leidenschaften besser als Philosophen, worauf die knappe und sachgemässe Aufzählung erfolgt, von welchen Gesichtspunkten aus die Leidenschaften zu betrachten sind. Aber es ist nicht bloss dies Lob der Dichter und dramatischen Historiker, es sind nicht bloss die wiederholten Hindeutungen auf darstellende Kunst und das Nennen der Bühne, was dieses Kapitel in direkte Verbindung mit Shakespeare's Kunst bringt. Es ist vielmehr in noch weit höherem Grade die völlige Übereinstimmung zwischen der ganzen naturphilosophisch-humanen, ernst-milden und grossherzigen Anschauung Bacon's und zwischen dem, was wir in den Tragödien der Folioausgabe zu sehen und zu hören bekommen. Auch in den Tragödien werden die Naturanlagen genau in Betracht gezogen, auch in den Tragödien

die Leidenschaften als Krankheiten der Seele behandelt, auch in den Tragödien nach den Heilmitteln dieser Seelenleiden gesucht. Und so ist es nicht in vereinzelten Fällen, so ist es immer und überall in sämmtlichen Tragödien.

Zuerst eine Anzahl Beispiele über Naturanlage. Gleich auf der ersten Seite der ersten Tragödie:

„Coriolanus" I, 1. „*What he cannot helpe in his Nature, you account a Vice in him.*" (Was er nicht ändern kann in seiner Natur, das rechnet ihr ihm als Laster an.)

„Coriolanus" II, 3. „*If, as his nature is, he fall in rage.*" (Wenn er, wie seine Natur ist, in Wuth fällt.)

„Coriolanus" III, 1. „*His nature is too noble for the World.*" (Seine Natur ist zu edel für die Welt.)

„Coriolanus" III, 2. „*Would you have me false to my Nature?*" (Wollt ihr mich falsch gegen meine Natur haben?)

„Coriolanus" III, 2. „*I would dissemble with my Nature.*" (Ich würde meine Natur verstellen.)

„Caesar" III, 3. „*My Nature could not beare it so.*" (Meine Natur könnt' es nicht tragen so.)

„Macbeth" IV, 3. „*Heere abjure the taints, and blames, I laide upon my selfe, for strangers to my Nature.*" (Die Flecken und Fehler, die ich auf mich legte, verschwör' ich hier als Fremdlinge meiner Natur.)

„Anthony and Cleopatra" I, 4. „*It is not Caesars Naturall vice, to hate one great Competitor.*" (Es ist nicht Caesar's natürliches Laster, einen grossen Mitbewerber zu hassen.)

„Anthony and Cleopatra" I, 4. „*His faults in him — Hereditarie, rather then purchaste.*" (Seine Fehler sind mehr erblich als erworben.)

Diese Stellen könnten mit Leichtigkeit um ein Bedeutendes vermehrt werden. Sie zeigen alle die scharfe Betonung der Naturanlage, am beredtesten die erste und die beiden letzten von der Natur, „die sich nicht ändern lässt", von den natürlichen und erblichen Lastern und Fehlern.

Des Einflusses der Planeten auf die Menschennatur wird so oft und so deutlich in den Tragödien Erwähnung gethan, dass ich mir das Aufzählen von Beispielen ersparen kann. Auch an Verspottungen dieser Art fehlt es nicht. Man erinnere sich der oben bereits angeführten Stelle aus dem Munde des Bastards in „König Lear" I, 2:

„Das ist die treffliche Fopperei der Welt, dass, wenn wir krank an Glück sind, wir für unsere Missgeschicke die Sonne, den Mond und die Sterne schuldig machen: als wären wir Schurken durch Noth-

wendigkeit, Narren durch himmlischen Zwang; Schufte, Diebe und Verräther durch sphärische Gewalt; Trinker, Lügner und Ehebrecher durch erzwungenen Gehorsam planetarischen Einflusses . . . Unterm Drachenschwanz bin ich gezeugt und unterm grossen Bären geboren; daraus folgt, ich bin roh und wollüstig. — Ich wäre derselbe geworden, der ich bin, hätte der mädchenhafteste Stern am Firmament meinem Bastardthume zugezwinkert." — Mit andern Worten: auf die Sterne kommt's nicht an, Naturanlage ist alles.

Laut Bacon sind aber unter Naturanlagen auch die Verschiedenheiten von Geschlecht, Alter, Himmelsstrich, Gesundheit, Krankheit, Schönheit, Hässlichkeit zu berücksichtigen.

Nun, die Geschlechter sind in den Tragödien scharf genug gekennzeichnet. Als weibliche Naturanlage tritt besonders die Sanftmuth und jungfräuliche Scheu in den Vordergrund: Ophelia, Cordelia, Desdemona, Imogen. Andererseits das Furien- und Sirenenhafte: Lady Macbeth, Cleopatra.

Die Unterschiede des Alters haben wir vom neugeborenen Söhnlein des Mohren Aaron in „Titus Andronicus" durch alle Abstufungen hindurch bis hinauf in das kindische Greisenalter eines Polonius im „Hamlet".

Die Unterschiede des Himmelsstrichs geben sich im Gegensatze zu den europäischen und nordischen Gestalten in den Charakteren des Mohren Aaron, des Mohren Othello, in der Feuerliebe der Südländer Romeo und Julia und in der afrikanischen Üppigkeit Cleopatra's, ihrer Mägde und Hofleute kund.

Der Gesundheit steht die Krankheit gegenüber. Die Tragödien bieten uns ausser dem rührenden Wahnsinn Ophelia's die zur Krankheit gesteigerte Leidenschaft des Ehrgeizes in Lady Macbeth, die wahnsinnige Wuth in Lear und Othello, die gespielte Tollheit in Hamlet.

Betreffs der Hässlichkeit erinnere ich vor allen an Richard den Dritten, dessen Historie, im Gegensatze zu allen andern Historien vom Dichter selbst in der Überschrift als „Tragödie Richards des Dritten" bezeichnet wird.

Ausser diesen Naturanlagen sind, laut Bacon, auch die durch das Schicksal bedingten Unterschiede zu beobachten: Herrscherthum, Adel, dunkle Geburt, Reichthum, Mangel, obrigkeitliche Würde, Zurückgezogenheit, Glück, Unglück und dergleichen.

Die Tragödien bieten uns Fürsten und Fürstenkinder in Macbeth, Hamlet, Lear und Cymbeline; Adel in denselben Tragödien und sonst; von dunkler Geburt ist der Bastard Edmund im König Lear; Reichthum und Mangel spiegeln sich in Timon und König Lear; obrigkeitliche Würden finden wir in allen Abstufungen; Zurückgezogenheit in die Einsamkeit einer wilden Höhle in Cymbeline; Glück und Unglück

in allen Schattirungen, vom Liebesglück Romeo's bis zu jenem namenlosen Unglück im König Lear, wo ein toller und hungriger König obdachlos durch die stürmische Haide zieht, und der geblendete Gloster von seinem verstossenen und geächteten Sohne Edgar geleitet wird.

Soviel über die verschiedenen Naturanlagen oder Charaktere. Wir sehen in der Gesammtanschauung wie in allen Einzelheiten vollständige Übereinstimmung zwischen Bacon's Wissenschaft und der Praxis der Tragödien. Nicht einen der Winke, die Bacon der dramatischen Dichtkunst ertheilt, ist im „Shakespeare" unberücksichtigt.

Sehen wir nun zu, ob die Tragödien die Gemüthsbewegungen und Leidenschaften gleichfalls als Krankheiten betrachten, wie es Bacon in seiner Philosophie thut, und fassen wir, was sich in der Praxis nur schwer von diesem Theile trennen lässt, auch gleich die Heilmittel in's Auge.

In Coriolanus III, 1 beantragt der Volkstribun den Tod des ehrgeizigen Coriolan: „*He's a Disease that must be cut away.*" (Er ist eine Krankheit, die hinweggeschnitten werden muss.) Menenius Agrippa aber entgegnet:

Oh he's a Limbe that ha's but a Disease,
Mortall, to cut it off: to cure it, easie.

Er ist ein Glied nur, das 'ne Krankheit hat;
Tödlich, es wegzuschneiden; es zu heilen, leicht.

„Timon" I, 2. „*They say my Lords, Ira furor brevis est.*" (Man sagt, ihr Herrn, der Zorn ist eine kurze Tollheit.)

Macbeth IV, 3. „*Let's make us Med'cines of our great Revenge, to cure this deadly greefe.*" (Aus unserer grossen Rache wollen wir Arzeneien machen, diesen tödtlichen Gram zu heilen.)

Graf Kent in „König Lear" I, 1 reizt den Zorn des Konigs auf's Höchste. Lear greift in Wuth nach dem Schwerte, Kent ruft: „*Kill thy Physition.*" (Tödte deinen Arzt!)

In derselben Tragödie IV, 6: „*Why I do trifle thus with his dispaire, Is done to cure it.*" (Warum ich so mit der Verzweiflung spiele, geschieht zu heilen sie.)

In „Othello" II, 2 beschliesst Jago, den Mohren in eine so starke Leidenschaft zu versetzen, dass der Verstand sie nicht heilen kann.

So sehen wir also auch in der Tragödie fort und fort die Leidenschaften als Krankheiten betrachtet. Wir sehen, wie die Freunde, als getreue Seelenärzte, Heilmittel suchen und finden. Wir sehen endlich, wie die Übel bisweilen unheilbar sind und in Wahnsinn ausarten.

Man gestatte mir, hier eine Bemerkung persönlicher Natur einzufügen. Bacon's Mutter, die gelehrte Lady Anna, war am Ende ihres Lebens Jahre lang geistig umnachtet und starb, eine überstrenge Puritanerin, im religiösen Wahnsinn. Ihr Sohn, im Gegensatze zu den heutzutage einseitig so stark betonten Anschauungen von der Vererbung — die ja der Naturforscher Bacon auch recht wohl kannte und anerkannte — ihr Sohn Francis bleibt bis an's Ende seiner Tage der grosse Denker und vertritt voll Entschiedenheit die erhebende und sonnige Anschauung, dass Wahnsinn nur gesteigerte Leidenschaft, dass ihm also vorzubeugen ist, ja dass er geheilt werden kann (wie im König Lear), wenn die Leidenschaft rechtzeitig und naturgemäss unterdrückt und geheilt wird. Die Schilderung des Wahnsinns im „Macbeth", „Hamlet", „Lear" wird auch von der heutigen medicinischen Wissenschaft für unübertroffen anerkannt. Der Dichter musste wohl Gelegenheit zu langjährigen Studien und Beobachtungen gehabt haben. —

Betrachten wir noch jene vielsagende Stelle aus den „Vermehrungen der Wissenschaften", wo Bacon die Dichter und die Geschichtsschreiber als die besten Doktoren der Wissenschaft von den Leidenschaften bezeichnet. Sie giebt in Form kurz hingeworfener Fragen einen ganzen duftigen Blumenstrauss von Regeln und Winken für dramatische, insbesondere tragische Poesie. Wo werden die Leidenschaften so „nach dem Leben gemalt" wie in den „Shakespeare-Tragödien"? Findet sich nicht fast in jedem Stücke eine Figur, die die Leidenschaften „anatomisch zerlegt"? Ich erinnere an Menenius Agrippa, an den Mönch in „Romeo und Julia", an Kent in „König Lear", an Jago im „Othello". Wie die Leidenschaft der Eifersucht „erregt und gesteigert wird", lehrt derselbe Jago; wie der Zorn „erregt und gesteigert wird", erfahren wir aus „Coriolan" und „König Lear", wie der Zorn beschwichtigt und eingeschläfert (thatsächlich eingeschläfert!), aus „König Lear". „Verborgene Leidenschaft verräth sich" in der Banquo-Scene des „Macbeth", in der Schauspielscene des „Hamlet". Im Hamlet „verknüpfen sich" in der Gestalt des Königs Herrschsucht, Wollust und Trunksucht, in „Antonius und Cleopatra" Trägheit und Wollust. In „Romeo und Julia" „bekämpft" die Leidenschaft der Liebe die des Zorns gegen Tybalt, und — so können wir mit Bacon's eigenen Worten schliessen — „und Unzähliges derart".

Dass wir auch die aufgeführten Heilmittel der Seele alle in den Tragödien wiederfinden, bedarf kaum der Einzelbeweise. Im „Hamlet" allein sind alle die bei Bacon genannten, die Moral beherrschenden und die Seele heilenden Mittel enthalten und in Bacon'schem Sinne angewandt: Brauch, Übung, Gewohnheit, Erziehung, Gesellschaft, Freundschaft, Ermahnung, Gesetze, Bücher, Studien u. s. w. u. s. w. Als Beispiel die gewaltige Scene, wo Hamlet der eigenen Mutter (dem mensch-

lichen Körper) Moral predigt, d. h. ihr ganz ins Einzelne gehende Vorschriften giebt, wie sie die üble Gewohnheit ihrer Wollust durch allmälige Enthaltsamkeit ablegen soll.

Hamlet III, 4: *Assume a Vertue, if you have it not.*

Eigne dir eine Tugend an, wenn du sie nicht hast.

Und um „das Ungeheuer Brauch", „den Teufel der Gewohnheit" zu besiegen, räth er der Königin, sich diese Nacht zu enthalten, jede andere Nacht werde es ihr dann leichter und leichter werden,

For use almost can change the stamp of nature.

Denn Übung
Kann selbst 's Gepräge der Natur verändern.

Da haben wir fast in einem Athemzuge und durchaus im Sinne der Kultur der Seele angewandt die Worte: „Tugend", „Brauch", „Gewohnheit", „Übung", alles in Form einer eindringlichen „Ermahnung".

Das beste Mittel der Seelenvervollkommnung aber, sagt Bacon, ist, sich ein hohes Endziel zu setzen. Die ganze Seele wächst dadurch, wie es bei den Werken der Natur geschieht, zugleich in allen ihren Theilen.

Dementsprechend Laertes zu seiner Schwester Ophelia:

Hamlet I, 3. *For nature cressant does not grow alone,*
In thewes and Bulke: but at his Temple waxes,
The inward service of the Minde and Soule
Growes wide withall.

Denn die Natur, im Werden, wächst nicht nur
An Fleisch und Stoff; nein wie ihr Tempel zunimmt,
Wächst auch der innre Dienst von Leib und Seele
Gleichmässig mit.

Also auch im „Hamlet" eine Seele geschildert, die in allen ihren Theilen zugleich wächst wie der Körper.

Aber die Übereinstimmungen zwischen dem Bacon-Kapitel und den Tragödien gehen noch viel weiter. Nicht nur, dafs sie sich in ihren Anschauungen decken, in ihren Einzelheiten entsprechen, sich wie Theorie und Praxis gegenseitig ergänzen und erklären; nein, auf dem engen Raume der zwölf Seiten finden sich auch noch unmittelbare Anspielungen auf „Coriolan", „Troilus und Cressida", „Hamlet", „Macbeth" und „Cymbeline".

Der erste Satz des Abschnittes, in dem Bacon von den Leidenschaften spricht, beginnt wörtlich: „Denn wie die alten Politiker in

Volksstaaten gewohnt waren, das Volk dem Meere zu vergleichen, und die Redner den Winden . . ." *(Quod populus esset mari ipsi similis, Oratores autem ventis).* Genau dem entsprechend beginnt die erste Scene der ersten der Tragödien. Mehrere Bürger im „Volksstaate" Rom erregen durch ihre Reden die Leidenschaften des Volks. — Kurz darauf nennt Bacon mehrere Büchelchen, die von den Leidenschaften handeln, obenan eines vom „Zorn". Genau dementsprechend ist die erste Tragödie, „Coriolan", eine Tragödie des Zorns. — Im weiteren Verlaufe finden wir bei Bacon die Bemerkung, Aristoteles habe junge Männer als nicht geeignete Zuhörer für Moral-Philosophie bezeichnet. Dasselbe findet sich fast wörtlich in „Troilus und Cressida" II, 2:

not much
Unlike young men, whom Aristotle thought
Unfit to heare Morall Philosophie.

Nicht ungleich jungen Männern,
Die Aristoteles für ungeeignet
Hielt, um Moral-Philosophie zu hören.

An „Hamlet" anklingend fanden wir die Gleichheiten über Brauch, Gewohnheit, Übung, und Beziehungen zwischen Wachsthum des Körpers und der Seele. Durchaus Hamletisch muthet jeden der Ausdruck „Affe der Natur" an *(simia naturae).* —

Am Auffälligsten aber sind gewisse Sätze am Anfang und am Schluss des von uns betrachteten Bacon-Kapitels.

Zunächst vergleichen wir ein kurzes Stück von vier oder fünf Sätzen mit der kurzen ersten Scene des fünften Aktes der Tragödie „Macbeth". Es ist dies die bekannte Scene, in der die wahnsinnige Lady Macbeth auftritt, das Licht in der Hand, und von Doktor und Kammerfrau beobachtet wird.

Heisst es bei Bacon: „Geisteskranke brauchen Arzenei, um den Sinn zu wecken", so heisst es in der Tragödie von der geisteskranken Lady: „Ihre Augen sind offen" — „doch ihr Sinn geschlossen".

Heisst es bei Bacon: „Die Heilung des Menschengeistes kommt der frommen Gottesgelahrtheit zu", so heisst es in der Tragödie: „Sie braucht des Priesters mehr als des Arztes."

Citirt Bacon aus einem Psalm: „dass die Augen der Magd beständig auf die Hand der Herrin schauen", so hören wir in der Tragödie, dass die Kammerfrau ihre Herrin schon Viertelstunden lang beobachtet hat, wie sie die Hände wäscht.

Fährt Bacon fort, „dass viele Dinge der Sorge und Verschwiegenheit der Magd überlassen sind", so versichert die

Kammerfrau, sie habe Dinge gehört, die sie der Lady nie nachsprechen werde. Auch dem Arzte gegenüber, der Vertrauen fordert, ist sie verschwiegen.

Sagt Bacon, „dieser Fall sei noch nicht in schriftliche Untersuchung genommen worden", so will der Doktor in der Tragödie alles über die Krankheit der Lady aufschreiben.

Lesen wir bei Bacon, man solle darauf achten, „was in unserer Macht ist und was nicht", so hören wir aus dem Munde des Doktors in der Tragödie: „Dies Leiden geht über das Gebiet meiner Macht". —

Der Vergleich, den der Schluss des Kapitels bietet, ist folgender.

Wer von Kindheit auf, heisst es bei Bacon, an den Höfen der Könige und in Staatsgeschäften gelebt hat, besitzt selten tiefe und aufrichtige Biederkeit der Sitten. In „Cymbeline" erzieht der verbannte Lord Belarius die geraubten Söhne des Königs in einer Wald- und Felsen-Einsamkeit.

Da aber, wo Bacon die Betrachtung der Leidenschaften und ihrer Heilmittel abschliesst, citirt er vier Verszeilen aus Virgil's „Aeneide":

Sunt geminae Somni portae, quarum altera fertur
Cornea, qua veris facilis datur exitus umbris;
Altera candenti perfecta nitens Elephanto,
Sed falsa ad coelum mittunt insomnia Manes.

Zwei der Thore giebt's für den Schlaf; das eine von Horn nur,
Willigen Eintritt gewährt dies Thor den Schatten, die wahr sind;
Glänzend das andre und hoch, von weissem Elfenbein strahlend,
Da hindurch wandert die Schaar der bunten betrüglichen Träume.

Und dies hörnerne Thor, es wird in „Cymbeline" Akt III, 3 durch das Thor der Höhle des Belarius parabolisch dramatisirt. Wort und Sinn der Stelle entsprechen genau den eben gehörten Bacon-Virgil-Gedanken.

Belarius tritt aus seiner Höhle.

A goodly day, not to keepe house with such,
Whose Roofe's as lowe as ours: Sleepe Boyes, this gate
Instructs you how t'adore the Heavens; and bowes you
To a mornings holy office. The Gates of Monarches
Are Arch's so high, that Giants may iet through
And keepe their impious Turbonds an, without
Good morrow to the Sun.

Ein heitrer Tag, nicht 's Haus zu hüten, wenn man
Solch niedrig Dach wie wir hat. Schlaft, ihr Knaben;
Dies Thor zum Himmel beten lehrt's und beugt euch
Des Morgens heil'gem Dienst. Die Fürstenthore
Sind hoch gewölbt, dass Riesen durchstolziren
Die trotz'gen Turbans auf dem Kopf und ohne
Der Sonne guten Morgen zuzurufen.

Das Leben der Fürstenknaben, die beide nichts von ihrer hohen Geburt wissen, wird einem Schlaf verglichen. Hinter dem engen Höhlenthore sollen sie die Wahrheit kennen lernen, ehe sie an den Hof des Vaters Cymbeline mit seinem hochgewölbten Elfenbeinthore und seinen trügerischen Träumen zurückkehren.

Wie aber diese Gedanken über Fürstenerziehung den Schluss von Bacon's Kapitel über die Kultur der Seele bilden, so bildet Cymbeline, das Drama, in dem zwei junge Fürstensöhne im Sinne Bacon's fern vom Hofe erzogen werden, den Schluss jener Reihe von Leidenschaftsgemälden, die die Welt unter dem Namen „William Shakespeare's Tragödien" zu bewundern gewöhnt ist, und damit zugleich den Schluss der grossen Folioausgabe von 1623, die in demselben Jahre und in derselben Stadt erschien mit Bacon's Kapitel *„De Cultura Animi"*.

Wahrlich, wenn die Welt heute von mir eine Einleitung zu den „Shakespeare-Tragödien" verlangte, ich würde sagen: sie ist schon geschrieben, die herrlichste, die sich denken lässt. Lest nur *„De Augmentis Scientiarum,* Lib. VII. Cap. III."

VII.

Bacon's „Heinrich der Siebente"

eine Ergänzung der Shakespeare-Historien.

1. Die Lücke in den Geschichtsdramen.

VERGLEICHEN wir die Reihenfolge der englischen Königsdramen der Shakespeare-Folioausgabe mit der wirklichen Reihenfolge der englischen Herrscher.

Von 1377 bis 1547 herrschten acht Könige in England. Sechs davon geben die Titel zu historischen Shakespeare-Dramen ab, zwei nicht. Dies sind Eduard IV., der 1461—1483 zwischen Heinrich VI. und Richard III. regierte, und Heinrich VII., der Vater und Vorgänger Heinrichs VIII. Aber Eduard IV. scheint nur zu fehlen; in der That spielt er in nicht weniger als drei der Dramen eine Rolle: im „2. und 3. Heinrich VI." und in „Richard III.", erst als Prinz, dann als König. Fehlt in der ganzen Reihe nur noch „Die Geschichte König Heinrichs des Siebenten" (1485—1509). — Und „Die Geschichte König Heinrichs des Siebenten" *(„The Historie of the Raigne of King Henry the Seventh)* — so war das erste Werk betitelt, das Bacon nach seinem Sturze schrieb, das dann fast gleichzeitig mit der Folio-Ausgabe der Dramen erschien, und das das einzige grosse Geschichtswerk blieb, das wir aus Bacon's Feder und mit seinem eigenen Namen bezeichnet besitzen.

Wir haben also die bemerkenswerthe Thatsache gegenseitiger Ergänzung dargethan: Mängel bei Bacon deckt „Shakespeare", Mängel bei „Shakespeare" deckt Bacon.

Nun hätte Bacon sein Geschichtswerk wohl mit einer Einleitung beginnen können, er konnte mit der Jugendgeschichte des Königs anfangen, er konnte mit einer Schilderung seiner Person und seines Charakters beginnen . . . Nichts von alledem. Bacon's „Geschichte

Heinrichs VII.“ knüpft genau da an, wo Shakespeare's „Richard III.“ schliesst. Richard III. ist vom Grafen Heinrich Richmond (nunmehrigem Heinrich VII.) in der Schlacht bei Bosworth-Feld geschlagen und getödtet. „Gott sage Amen“ *(God say, Amen)* sind Heinrich's letzte Worte im Drama. Bacon's Schilderung aber beginnt damit, dass der König ein *Te Deum* mitten auf dem Schlachtfelde von Bosworth-Feld singen lässt. Wir lesen weiter und finden, dass genau wie die Tragödie Richard einen „blutigen Tyrannen und Menschenmörder“ nennt, das Bacon'sche Geschichtswerk ihn auf der ersten Seite „Tyrann“, auf der zweiten „Verwandtenmörder“ betitelt.

Plots have I laide, Inductions dangerous.

Komplotte legt' ich, schlimme Einleitungen.

spricht Richard III. im Eröffnungs-Monolog. *„He was not without secret trains and mines“* (er war nicht ohne geheime Laufgräben und Minen) sagt Bacon von demselben Richard auf der zweiten Seite seines Geschichtsbuches.

Was ever woman in this humour woo'd?
Was ever woman in this humour wonne?

Ward je in dieser Laun' ein Weib geworben?
Ward je in dieser Laun' ein Weib gewonnen?

hören wir Richard III. Akt I, 3.

„Thereby to woo and win the hearts of the people (dadurch die Herzen des Volkes zu werben und zu gewinnen) lesen wir bei Bacon auf der zweiten Seite.

Ähnlichkeit folgt auf Ähnlichkeit. — „Dieser Winde-Epheu eines Plantagenet sollte den wahren Baum selbst tödten“ — Parallele hierzu im „Sturm“. „Gesetzmässige Spione“ — Parallele im „Hamlet“. „Dass Knie und Herz sich treulich vor ihm beugten“ — Parallele in „Richard II.“, wo York zum knieenden Neffen Bolingbroke spricht: „Zeig' dein demüthig Herz und nicht dein Knie!“ u. dergl. viele, viele mehr. Ausführlicher sei nur noch einer ganz besonders charakteristischen Gleichheit gedacht. Seite 151 von Spedding's Ausgabe der „Geschichte Heinrichs VII.“ erzählt Bacon, dass der Lord-Oberkämmerer Stanley eines hochverrätherischen Ausspruchs wegen enthauptet worden sei, der mit „Wenn“ begonnen. Die Richter meinten, so heisst es wörtlich, „es wäre ein gefährliches Ding, ‚Wenns‘ und ‚Unds‘ zuzulassen, um Worte des Verraths auszudrücken“. Und in „Richard III.“ dieselbe Anwendung der ganz aussergewöhnlichen Pluralbildung „Wenns“ *(Ifs)*, die Anklage auf Verrath und die Enthauptung. Wer gedächte nicht der furchtbaren Worte König Richards III. (Akt III, 3) gegen den in Ungnade gefallenen Lord Hastings? —:

Richard III.: Talk'st thou to me of Ifs: thou art a Traytor,
Off with his Head.

Richard III.: Sprichst du von Wenns mir? du bist ein Verräther,
Ab mit dem Kopf!

2. Die heimlichen Verse in der „Geschichte Heinrichs VII.“

Das alles aber wird noch durch Eines übertroffen: Bacon's „Geschichte Heinrichs VII.“ ist zum grossen Theil gleich ihren gedichteten Stiefgeschwistern, den Shakespeare-Historien, in Versen geschrieben. Mit dem Auge können diese Verse zwar nicht gefunden werden, denn das Werk ist auf allen seinen 219 Seiten in Prosa gedruckt; wohl aber mit dem Ohre. Ich lasse hier eine Anzahl solcher in Prosa versteckter zehn- und elfsilbiger Blankverse folgen. Ohne dass es etwa sämmtlich tadellos-rhythmische Versgebilde wären, tragen sie doch alle unzweifelhaft den Charakter des Shakespeare-Verses.

Zur Erleichterung des Lesens gebe ich den ursprünglich in Prosa gedruckten Sätzen Versform, indem ich ungefähr nach jeder zehnten oder elften Silbe eine neue Zeile beginne.

Diese rein formelle Äusserlichkeit ist die einzige Veränderung, die ich mir gestatte. Am Wortlaute ist keine Silbe verändert. Da, wo Zusammenziehung zweier Silben nöthig ist, setze ich ein ⁀; wo ein gewöhnlich nicht hörbarer Vokal zu sprechen ist, gebe ich ihm einen Accent '. Wir brauchen die Zeichen nicht allzuoft anzuwenden.

Noch sei bemerkt, dass sich die Seitenziffern in diesem Falle sämmtlich auf die neueste Gesammtausgabe von Bacon beziehen. Denn eine alte englische Ausgabe dieses Werkes steht mir nicht zu Gebote. War doch in Deutschland der ganze Bacon, auch seine ursprünglich englisch geschriebenen Werke (Heinrich VII., Naturgeschichte, Essays) ausschliesslich in lateinischer Sprache verbreitet.

Gesch. Hs. VII.

S. 27. *But tyrant both in title⁀and regiment.*
Tyrann dem Titel wie der Herrschaft nach.

S. 27. *A great observer of religious forms.*
Ein strenger Halter religiöser Formen.

S. 28. *He was not without secret trains and mines.*
Er war nicht ohne Schleichwege und Minen.

S. 29. *He would be but a King of courtesy.*
Er würd' ein König nur der Gnade sein.

Diesen in einer Zeile abgeschlossenen Vers- und Gedankengebilden folgt hier ein längeres von $6^1/_2$ Zeilen. Dass Gedanke und Satz aus einer Zeile in die andere hinüberläuft, darf uns nicht Wunder nehmen. Alle späteren Shakespeare-Dichtungen zeigen auch diese Eigenthümlichkeit.

S. 29. 30. *And though he should obtain*
By Parliament to be continued, yet
He knew there was a very great difference
Between a King that holdèth his crown by
A civil act of estatès and one
That holdèth it originally by
The law of nature and descent of blood.

Und ob er gleich durch's Parlament
Das Erbfolgrecht empfangen sollte, wusst'
Er doch, es war ein grosser Unterschied
Zwischen 'nem König, der die Kron' erhält
Durch einen blossen Staatsakt nur, und einem,
Der sie von Ursprung aus erhält, schon durch
Naturgesetz und Abstammung des Bluts.

S. 31. *To beat down open murmur and dispute.*
Um offnes Murmeln und Gezänk zu dämpfen.

S. 31. *An act merely of policy and power.*
Ein Akt der Staatsklugheit und Macht allein.

S. 31. *All eminent persons of the line of York.*
Die Hauptpersonen all' der Linie York.

S. 32. *Accompanied with many noblemen.*
In der Begleitung vieler Edelleute.

S. 32. *For they thought generally that he was*
A Prince as ordainèd and sent down from heaven.

Denn alle dachten sie, er wär' ein Fürst,
Geordnet und herabgesandt vom Himmel.

Eine längere Stelle von schönstem Wohlklange ist die folgende. Sie enthält ausserdem jene obenerwähnte Gedankenähnlichkeit mit „Richard II." (Herz und Knie beugen), und gerade die Bacon-Zeile mit diesem Gedanken ist tadellos „Shakespearisch" —:

S. 32. *And as his victory gave him the knee*
So his purpose of marriage with the Lady
Elizabeth gave him the heart; so that
Both knee and heart did truly bow before him.

Und wie sein Sieg das Knie des Volks ihm gab,
So gab die Absicht einer Heirath mit
Elisabeth das Herz ihm; so dass beide,
Dass Knie und Herz sich willig vor ihm beugten.

S. 35. *The coronation followed two days after.*
Die Königskrönung folgte zwei Tag' später.

S. 35. *At which time Innocent the Eighth was Pope.*
Damals war Innocenz der Achte Papst.

Man könnte meinen, dergleichen kurze Versgebilde müssten sich mit Leichtigkeit in jeder englischen Prosa nachweisen lassen. Ich habe den Versuch gemacht und in anderen Autoren gesucht. Die versteckten Blankverse sind nur äusserst selten, sie sind auch in Bacon's übriger Prosa weit, weit seltener als hier in seinem „Heinrich VII.", wo sich, die minderwerthigen Beispiele eingerechnet, auf 219 Seiten mindestens 1500 Verszeilen nachweisen lassen!

S. 39. *Therefore during the Parliament he published*
His royal proclamation, offering pardon
And grace of restitution to all such
As had taken arms or been participant
Of any attempts against him.

Drum gab er kund während des Parlaments
Ein königlich Gebot, Verzeihn gewährend
Und Gnade des Ersatzes allen denen,
Die Waffen gegen ihn ergriffen oder
An einem Anschlag theilgenommen hatten.

S. 41. *The King loved to employ and advance bishops.*
Der König liebt' es, Bischöfe zu fördern.

S. 41. *So long expected and so much desired.*
So lang' erwartet und so viel gewünscht.

S. 41. 42. *Though she was beautiful, gentle and fruitful.*
But his aversion toward the house of York
Was so predominant in him, as it
Found place not only in his wars and counsels,
But in his chamber and bed.

Obgleich die Kön'gin schön war, sanft und fruchtbar.
Doch seine Abneigung vor'm Hause York
War so vorherrschend in ihm, dass sie Platz fand
Nicht nur in seinen Kriegen, seinen Plänen,
Nein auch in seinem Zimmer, seinem Bett.

S. 43. *So this rebellion provèd but a blast.*
So war denn dieser Aufruhr nur ein Windstoss.

S. 43. *The dregs and leaven of the northern people.*
Die Hefe und der Schmutz des nord'schen Volks.

S. 44. *Thus was fuel preparèd for the spark.*
So war bereit der Brennstoff für den Funken.

S. 45. *There was a subtle priest called Richard Simon,*
That lived in Oxford and had to his pupil
A bakers son named Lambert Simnell.
Es war ein schlauer Priester Richard Simon,
Der lebt' in Oxford, und zum Zögling hatt' er
'Nen Bäckersohn mit Namen Lambert Simnell.

S. 46. *She was a busy negociating woman.*
Sie war ein sehr geschäftig handelnd Weib.

S. 46. *And none could hold the book so well to prompt*
And instruct this stage-play, as she could.
So gut konnt' keine das Soufflirbuch halten
Und dieses Stück einüben, als sie konnte.

S. 48. *Their great devotion to the house of York.*
Ihr Tiefergebensein dem Hause York.

S. 50. *And her two sons deposèd of the crown,*
Bastarded in their blood, and cruelly murdered.
Und ihre beiden Söhn' entsetzt der Krone,
Bastards genannt und grausam hingemordet.

Alles Bisherige ist in den ersten 24 Seiten enthalten und liesse sich mit Leichtigkeit verdoppeln. Es ist überdies alles der Erzählung entnommen. Was jetzt folgt, sind Stücke aus direkter Rede. Zunächst solche aus der ersten Rede des Kanzlers John Morton. Jeder Abschnitt schliesst mit einem Versgebilde. Ich führe einige davon an:

S. 76. *The one a foreign business; the other*
Matters of government at home.
Das eine äusseres Geschäft; das andre
Staatsangelegenheit zu Haus.

S. 78. *But (the King)*
Shall think it a good change, if it please God
To change the inward troubles and seditions
Wherewith he hath been hitherto exercised
Into an honourable foreign war.

Doch hält es (der König)
Für einen guten Wandel, fügt es Gott,
Zu wandeln all' die innern Stürm' und Unruhn,
Womit bisher in Übung er gehalten,
In einen ehrenhaften äussern Krieg.

S. 78. *That if his Grace be forced to make a war*
He do it without passion or ambition.

Dass wenn der Herr zu einem Krieg gezwungen,
Führ' er ihn ohne Leidenschaft und Ehrgeiz.

Und der ganz eigenthümliche Schluss derselben Parlamentsrede des Kanzlers:

S. 81. *More have I not to say to you, and wish*
That what hath been said had been better expressed.

Mehr hab' ich nicht zu sagen Euch, und wünsche,
Dass, was gesagt ward, besser wär' gesprochen.

Aus der Rede Königs Heinrichs VII., gehalten zur Eröffnung des Parlaments im Jahre 1491, folgende Proben:

S. 118. *But we hope this shall end in victory.*
Doch dies, so hoffen wir, soll siegreich enden.

S. 118. *But by the favour of Almighty God*
Try our right for the crown of France itself;
Remembering that there hath been a French
King prisoner in England, and a King
Of England crowned in France.

Doch durch die Gnade des allmächt'gen Gottes
Erproben unser Recht auf Frankreichs Krone;
Gedenkend, dass einst ein französ'scher König
Gefangner war in England, und ein König
Von England einst gekrönt in Frankreich.

Und nun zur Rede Perkin Warbeck's, der sich für den Herzog Richard von York, den eigentlichen Thronerben, Sohn Eduard's IV., ausgiebt. Mit einer Anrede, kürzer als eine Verszeile, beginnen oft auch in den Dramen längere Ansprachen —:

S. 163. *High and mighty King;*
Your Grace and these your nobles here present
May be pleased benignly to bow your ears
To hear the tragedy of a young man,

That
By right ought to hold in his hand the ball of
A kingdom, but by fortune is made himself
A ball, tossèd from misery to misery,
And
From place to place. You see here before you
The spectacle of a Plantagenet,
Who hath been carried from the nursery
To the sanctuary, from the sanctuary
To the direful prisòn, from the prisòn
To the hand of the cruel tormentor,
And from that hand to the wide wilderness
(as I may truly call it),
For so the world hath been to me. So that
He that is born to a great kingdom hath
Not ground to set his foot upon more than this
Where he now standèth by your princely favour.

Grossmächt'ger König!
Eu'r Gnaden und die Edeln hier versammelt
Mögen geruhn, gütigst das Ohr zu beugen,
Zu hören die Tragödie eines Jünglings,
Der
Dem Recht nach halten sollte einen Reichsball,
Vom Schicksal aber selbst zum Ball gemacht ward,
Gestossen hin und her von Noth zu Noth
Und
Von Platz zu Platz. Ihr sehet hier vor Euch
Das Schauspiel eines der Plantagenet,
Der aus der Kinderstube ward getragen
Zur heil'gen Zuflucht, von der heil'gen Zuflucht
Zum fürchterlichen Kerker, von dem Kerker
Zur Hand des grausam blut'gen Peinigers,
Und von der Hand hin in die weite Wildniss
(wie ich sie wahrlich nennen kann),
Denn also war die Welt für mich. So dass,
Der für ein grosses Königreich geboren,
Nicht mehr Grund hat für seinen Fuss als den,
Wo er jetzt steht durch Eure Fürstengnade.

Soweit Perkins Rede in der „Geschichte Heinrichs VII.“ Und nun in kurzer Reihenfolge die „Shakespeare“-Reminiscenzen dazu:

Pericles II, 1: „Ein Mann, der von den Wassern und vom Winde
In diesem grossen Tennis-Platz zum Ball gemacht ward."
Pericles V, 1: „Gestossen wurdest du von Schmach zu Unrecht."
Pericles II, 1: „Die See wusch mich von Ufer zu Ufer und liess nichts als . . ."

3. Heinrich VI, V, 2. Der sterbende Warwick:
„Von allen meinen Ländern
Bleibt nichts mir mehr als meines Körpers Länge!"

Hier Warwick, dort Warbeck; hier der Raum, wo der Körper liegt, dort der Raum, wo der Fuss steht.

Wie oftmals kommt in den Dramen das Sanctuarium, die heilige Zuflucht, vor; wie oftmals Theatervergleiche ähnlich den hier bei Bacon angewandten „Tragödie eines Jünglings", „Schauspiel eines Plantagenet"! Wie oftmals bei „Shakespeare" das Wort Wildniss *(wilderness)*.

Kurz, diese ganze Stelle von ungefähr 20 Verszeilen in Prosa ist so durchaus „Shakespearisch", dass wir nur eines von beiden gelten lassen können: Entweder ist sie in unerhörter Weise abgeschrieben, oder sie ist von Shakespeare selbst — vom wahren „Shakespeare", demselben, der „Pericles", der „Heinrich VI.", der „Heinrich VII." geschrieben.

3. Theateranspielungen in der „Geschichte Heinrichs VII."

Wie durchaus theatralisch sich Bacon diese Warbeck-Scene ausmalte, davon geben die Einleitungsworte, die er vorausschickt, Zeugniss. Es wird darin geschildert, wie der Schottenkönig Perkin Warbeck im Audienzsaale inmitten seiner Grossen empfängt. Perkin erscheint mit dem Gefolge, das ihm der König entgegengesandt, betritt den Raum, geht auf den König los, beugt sich ein wenig, ihn zu umarmen, zieht sich einige Schritte zurück und giebt dann mit lauter Stimme, dass alle Anwesenden ihn hören können, seine Erklärung. Nach dieser Schilderung, wie sie deutlicher kein Regiebuch geben kann, beginnen die obigen Verse.

Das aber ist nicht die einzige Stelle mit Theateranspielungen. Kein anderer wissenschaftlicher Autor ist so reich an Vergleichen aus der Welt des Theaters und der dramatischen Kunst, wie Bacon, kein anderer spricht so oft und so wohlunterrichtet über Schauspielkunst, Geberdensprache und dramatische Poesie wie er, und diese Theatervorliebe tritt nirgends deutlicher und öfter in den Vordergrund, als in der „Geschichte Heinrichs VII." Hier als Beleg eine kurze Anzahl von Beispielen:

S. 45. „*And accordingly to frame him and instruct him in the part he was to play.*“ (Und ihn demgemäss zu gestalten und in der Rolle zu unterrichten, die er zu spielen hatte.

S. 45. „*To instruct his player, either in gesture and fashions*“ .. (Seinen Schauspieler zu unterrichten, sei es in Geberden und Sitten . . .)

S. 45. „*The resemblance of him whom he was to represent.*“ (Die Ähnlichkeit dessen, den er darstellen sollte.)

S. 46. „*And none could hold the book so well to prompt and instruct this stage-play, as she could.*“ (Und niemand konnte das Buch — Soufflirbuch — so gut halten und dieses Bühnenstück einblasen und einrichten, als sie.)

S. 47. „*Simon did first instruct his scholar for the part of Richard Duke of York.*“ (Simon unterrichtete zuerst seinen Schüler für die Rolle des Herzogs Richard von York.)

S. 47. „*He thought good (after the manner of scenes in stage-plays and masks) to shew it afar of.*“ (Er hielt es für gut (nach der Art von Scenen in Bühnenstücken und Maskenspielen) es nur von Ferne zu zeigen.)

S. 50. „*After her husband's death she was matter of tragedy.*“ (Nach ihres Gatten Tode war sie Tragödienstoff.)

Die Rede ist von Elisabeth, der Gemahlin Eduards IV. Diese Elisabeth aber ist eine Hauptfigur der Tragödie „Richard III.“

S. 59. „*He would be a continual spectacle.*“ (Es würde ein beständiges Schauspiel sein.)

S. 59. „*Whereas fortune commonly doth not bring in a comedy or farce after a tragedy.*“ (Während das Schicksal gewöhnlich nicht ein Lustspiel oder einen Schwank nach einem Trauerspiele bringt.)

S. 88. „*The Earl of Northumberland, who was the principal man of authority in those parts.*“ (Der Graf von Northumberland, der die erste Autoritätsperson in solchen Rollen war.)

S. 101. „*To have made a play and disguise of it.*“ (Ein Spiel und eine Verkleidung daraus gemacht zu haben.)

S. 132. „*And could make his own part, if any time he chanced to be out.*“ (Und konnte seine eigene Rolle spielen, wenn es ihm geschah, einmal herauszukommen.)

S. 135. „*The person of Richard Duke of York, which he was to act.*“ (Die Person Richards, Herzogs von York, die er zu spielen hatte.)

S. 135. „*The part he was to play.*“ (Die Rolle, die er zu spielen hatte.)

S. 145. „*The stage where a base counterfeit should play the part of a King of England.*“ (Die Bühne, wo eine niedere Nachahmung die Rolle des Königs von England spielen sollte.)

S. 157. „*Playing the Prince.*“ (Den Prinzen spielend.)

S. 163. „*The tragedy of a young man.*“ (Die Tragödie eines jungen Mannes.)

S. 163. „*The spectacle of a Plantagenet.*“ (Das Schauspiel eines Plantagenet.)

S. 163. „*That execrable tragedy.*“ (Diese abscheuliche Tragödie.)

S. 166. „*A great Prince and not a representation only.*“ (Ein grosser Fürst und nicht nur eine Darstellung eines Fürsten.)

S. 172. „*Perkin, acting the part of a prince handsomely.*“ (Perkin, der die Rolle eines Prinzen hübsch spielte.)

S. 180. „*The Lord Mayor and the Sheriffs did their parts stoutly and well.*“ (Der Bürgermeister und die Sheriffs spielten ihre Rollen männlich und gut.)

S. 187. „*His stage-like greatness.*“ (Seine bühnenartige Grösse.)

S. 191. „*Therefore now, like the end of a play, a great number came upon the stage at once.*“ (Deshalb kam jetzt, wie am Ende eines Stückes, eine ganze Anzahl auf einmal auf die Bühne.)

S. 194. „*His first appearance upon the stage in his new person.*“ (Sein erstes Erscheinen auf der Bühne in seiner neuen Person.)

S. 202. „*Tragical plot.*“ (Tragische Verschwörung.)

S. 203. „*It was one of the longest plays of that kind.*“ (Es war eines der längsten Schauspiele der Art.)

S. 231. „*Play the fool.*“ (Den Narren spielen.)

Gratiano in der ersten Scene des „Kaufmanns von Venedig“:

„*Let me play the foole.*“ (Lasst mich den Narren spielen.)

S. 232. „*Conveyed to the Tower (which was a serious part).*“ (Zum Tower geführt — was eine ernste Rolle war.)

S. 244. „*In triumphs of justs and tourneys and balls and masks (which they then called disguises) he was rather a princely and gentle spectator than seemed much to be delighted.*“ (Bei Triumphzügen, Turnier- und Wettkampfspielen, Ballspielen und Maskenscherzen (die damals Verkleidungen genannt wurden) war er mehr ein fürstlicher und freundlicher Zuschauer, als dass er sehr davon entzückt schien.)

Diese Beschreibung, wie sich der König im Schauspiele verhält, bildet, auf der vorletzten Seite des Buches, den Schluss der Charakterschilderung Heinrichs des Siebenten.

„*Pause*“ (Pause), „*disguise*“ (Verkleidung), „*feigned*“ (erdichtet), „*applause*“ (Beifall), „*person*“ (Person) sind Worte, die überdies noch 10—20 Mal und öfter in dem Bacon'schen Geschichtswerke vorkommen.

Zum Schlusse noch einige auf Dichtung und Schauspielkunst gerichtete Stellen des Buches.

Seite 146 stehen die Worte: „*And because he is a great Prince, if you have any good poet here, he can help him with notes to write his life.*“ (Und weil er ein grosser Fürst ist, kann er, wenn ihr einen guten Dichter hier habt, mit Rathschlägen helfen, Perkins Leben zu schreiben.)

Also ein guter Dichter, kein Historiker, wird für eine Lebensgeschichte Perkins empfohlen. Da aber in dieser Geschichte so viel von Rolle spielen, Scene, Soufflirbuch, Tragödie u. dergl. die Rede ist, so dürfte wohl ein guter dramatischer Dichter der geeignetste Mann sein. (Man denke an Schiller's Fragment „Warbeck“.)

Obige Worte aber legt Bacon einem Doktor des kanonischen Rechts, Sir William Warham, in den Mund, der im Jahre 1493 als Gesandter Heinrichs VII. nach Flandern geschickt wird. Hätte der auf allen Gebieten menschlichen Könnens und Wissens so gut unterrichtete Gelehrte wirklich nicht gewusst, dass 1493 noch kein Mensch in England daran dachte, einen historischen Stoff auf die Bühne zu bringen? Vor 1580 war es keinem Engländer beigekommen, die Geschichte Englands zu dramatisiren. Und Bacon, selbst wenn er nicht so viel Theatervergleiche in der Feder gehabt hätte, und der ärgste Puritaner und Theaterfeind gewesen wäre, wusste das so genau, wie jedes gleichalterige Londoner Kind. War er doch ein Jüngling von etwa fünfundzwanzig Jahren, als um's Jahr 1585 die ersten englischen Historien auf die Bühne kamen, etwas Neues, Unerhörtes, noch nie Dagewesenes, und sich im Nu die Herzen von Jung und Alt, von Volk und Adel eroberten.

Noch könnte man glauben, jene Stelle ziele nur im Allgemeinen auf Dichtkunst, nicht aber auf dramatisch-historische Poesie ab. Aber es kommt noch deutlicher.

Da, wo von der Hochzeit des ältesten Sohnes Heinrichs VII., des Kronprinzen Arthur, mit der spanischen Prinzessin Katharina die Rede ist, heisst es:

S. 213. „*In all the devices and conceits of the triumphs of this marriage, there was a great deal of astronomy. The lady being resembled to Hesperus, and the Prince to Arcturus; and the old King Alphonsus (that was the greatest astronomer of Kings and was ancester to the lady) was brought in to be the fortune-teller of the match. And whosoever had those toys in compiling, they were not altogether pedantical. But you may be sure that King Arthur the Briton, and the descent of the Lady Katherine from the house of Lancaster, was in no wise forgotten.*“ (In allen Schauspielen und Plänen der Festvorstellungen dieser Hochzeit war ein grosser Theil Astronomie enthalten. Die Prinzessin wurde mit Hesperus verglichen, und der Prinz mit Arcturus; und der alte König Alphonsus — der der grösste Astronom unter den Königen war und Vorfahr der Prinzessin — wurde hereingebracht, der Glückswahrsager des Bundes zu sein. Und wer auch immer diese Spielereien zusammenzustellen hatte, sie waren nicht durchaus schulfuchsig. Sondern ihr könnt versichert sein, dass König Arthur der Brite und die Abstammung der Prinzessin Katharine aus dem Hause Lancaster in keiner Weise vergessen waren.)

Hier haben wir dramatisch-historische Poesie erwähnt zu einer Zeit, wo in England noch keine Spur davon zu finden war. Dass die Beschreibung dieser Festspiele nicht auf sicherer Quelle beruht, ergiebt sich schon aus der Wendung „ihr könnt versichert sein“, die hier gleichbedeutend ist mit „wahrscheinlich“, „ich nehme an“ oder „ihr könnt euch denken“. Dem alten unbekannten Festdichter aber werden von Bacon geradezu Shakespeare-Gedanken angedichtet, und das hundert Jahre vor Shakespeare-Bacon'scher Zeit. Der alte Dichter greift in die älteste britische Geschichte zurück — ganz wie es in der „Tragödie Cymbeline“ geschieht; er bringt das Haus Lancaster auf die Bühne — ganz wie in den Historien die Häuser York und Lancaster auf die Bühne gebracht werden; seine Prinzen und Prinzessinnen sind Gestirne — ganz wie in den Königsdramen der Folioausgabe; und ein grosser Theil Astronomie ist in dem Festspiele enthalten — ganz wie in den Heinrichs- und Richards-Dramen.

Damit sind wir von Bacon selbst in dieser „Geschichte Heinrichs VII.“, die uns gleich äusserlich als eine Ergänzung der Shakespeare-Historien erschien, auf den Hauptpunkt unserer Betrachtung der historischen Dramen hingewiesen und zurückgeführt. Was wir im vorigen

Kapitel lediglich an der Hand dieser Dramen selbst nachgewiesen haben, das bestätigt hier Bacon als Historiker: ein wissenschaftlich gebildeter Dichter vermag in die Geschichte seines Vaterlandes, wenn er sie dramatisch auf die Bühne bringt, noch mancherlei, besonders aber astronomische Weisheit, hineinzuparabolisiren.

Bacon kennt und nennt jenen gewandten Hofdichter Heinrichs VII., jenen vorshakespearischen Shakespeare, nicht. Es würde ihm und der gesammten englischen Literaturgeschichte auch schwer fallen, ihn näher zu bezeichnen. „*Whosoever*“ (Werauchimmer) nennt er ihn.

Ob es am Hofe Heinrichs VII. einen solchen geheimnissvollen „*Whosoever*“ gab, mag dahingestellt bleiben. Am Hofe der Elisabeth und am Hofe Jakobs I. aber, das wissen wir, gab es einen solchen grossen „Werauchimmer“, einen „heimlichen Dichter“ *(concealed poet)*, wie er sich selbst nannte.

Wir gelangen damit zur Betrachtung der persönlichen Verhältnisse und wollen nunmehr untersuchen, ob und wie alles das, was wir bisher erfahren haben, mit dem äusseren Leben Francis Bacon's in Einklang steht.

VIII.

Francis Bacon und „William Shakespeare“.

1. Das Leben Francis Bacon's.

FRANCIS Bacon war der jüngste Sohn Sir Nicholas Bacon's, des Grosssiegelbewahrers *(Lord Keeper of the Great Seal)* der Königin Elisabeth. Am 22. Januar 1561 ward er in York House, der Londoner Amtswohnung seines Vaters, geboren. Die Zeitgenossen rühmen Sir Nicholas als einen weisen, gerechten und liebenswürdigen Mann; der Sohn Francis hat uns in seiner Anekdotensammlung einige Scherzworte aufbewahrt, die beweisen, dass Sir Nicholas auch ein witziger Kopf war; und Ben Jonson, der jüngere Zeitgenosse, nennt ihn einen „eigenthümlichen und fast den einzigen Schriftsteller bei Beginn der Königin-Elisabeth-Zeit“. *(Sir Nicholas Bacon was singular, and almost alone, in the beginning of Queen Elizabeth's time.* — Ben Jonson's *„Discoveries“.)* Sir Nicholas hatte aus erster Ehe drei Söhne und drei Töchter, in zweiter Ehe war er mit Anna, der Tochter Sir Anthony Cook's, des gelehrten Erziehers König Eduards VI., vermählt. Frau Anna beschäftigte sich eifrig mit Theologie und verstand die klassischen Sprachen, eine Anzahl uns erhalten gebliebener gewandter und liebenswürdiger Briefe zeigt, dass sie auch die englische Muttersprache trefflich beherrschte. Ihre älteste Schwester war an William Cecil, den späteren Lord Burghley, Elisabeths grossen Staatsmann, verheirathet, und auch die drei übrigen Schwestern hatten einflussreiche Männer zur Ehe. Anna schenkte ihrem Gatten noch zwei Söhne, Anthony und unseren Francis.

Über seine Kindheit wissen wir wenig. Eine kleine uns erhaltene Anekdote bekundet, dass er schon früh Gedanken und Wort zu handhaben wusste. Als ihn einst die Königin Elisabeth um sein Alter fragt, antwortet er ohne Zögern: „Ich bin zwei Jahre jünger als Ihrer Majestät glückliche Regierung." Auch soll ihn die Königin scherzweise ihren „kleinen Siegelbewahrer" genannt haben. Eine farbige Büste des Knaben, jetzt im Besitze des Grafen Verulam, zeichnet sich durch ihren riesigen Hinterkopf aus.

Im Frühling 1573 ward Francis mit seinem zwei Jahre älteren Bruder Anthony auf das Dreifaltigkeits-Kollegium in Cambridge gebracht. Nach zwei ein halb Jahren verlässt er es mit einem gründlichen Widerwillen gegen die aristotelische und scholastische Philosophie und mit den ersten Plänen zu jenem Riesenwerke in seinem vierzehnjährigen Kopfe, dem er später den Namen „Die grosse Erneuerung der Wissenschaften" gab.

Das Jahr 1576 führte ihn als Begleiter des englichen Gesandten Sir Amias Paulet und dessen mütterlich für ihn sorgenden Gattin nach Frankreich. Es war das Frankreich der politischen und religiösen Verwirrung, das er betrat, jenes Frankreich, das vier Jahre vorher die Bartholomäusnacht erlebt hatte. Hier hielt sich Francis wiederum etwa zwei ein halb Jahre auf, immer in der Nähe des französischen Hofes, abwechselnd in Paris, Blois, Tours und Poitiers verweilend. Aus jener Zeit stammt ein reizendes Miniaturbild, gemalt von Hilliard, ein zartes, bartloses Jünglingsgesicht, aus einer weissen breiten Krause herausragend.

Der plötzliche Tod des geliebten Vaters ruft Francis im Frühjahr 1579 nach England zurück. Am liebsten würde er „leben, um zu denken", aber da das väterliche Besitzthum nur mässig war, Sir Nicholas ohne Testament gestorben, und der älteste Sohn erster Ehe Haupterbe, so muss Francis „denken, um zu leben" und beginnt denn mit dem Bruder Anthony in Gray's Inn, einem der grossen Londoner Rechtshöfe, seine juristischen Studien.

Liebe zur Sache trieb ihn nicht, denn wir wissen, in seinem Kopfe wogten grössere Pläne; und in einem Briefe an Essex schreibt er: „Die Jurisprudenz ist für mich ein Zahn, den man sich ausziehen lassen will". Wohl steuert er zunächst auf das Amt eines Advokaten los, doch glaubt er, diese Laufbahn bald verlassen und mit Hilfe seines Oheims, des Lord-Schatzmeisters Burghley, in ein Staatsamt eintreten zu können. Aber der Onkel ist den vielseitigen brotlosen Studien, für die der Neffe schwärmt, nicht günstig gesinnt, er scheint einen Mann, der sich viel mit derlei abgiebt, nicht für ein ernstes Staatsamt geeignet zu halten, kurz, alle Bemühungen Francis' sind vergebens. So wird er denn Advokat. Eine Thätigkeit eröffnet sich ihm noch,

die seinen Kenntnissen und Neigungen mehr entspricht, die parlamentarische. Regelmässig wird er zum Abgeordneten gewählt und sitzt während der letzten zwanzig Jahre der Regierung Elisabeth's in allen Parlamenten: 1584, 1586, 1588, 1593 und 1597. Das Parlament von 1586 beschäftigt sich mit der Maria-Stuart-Angelegenheit, das Parlament von 1588 — Bacon vertrat Liverpool — tagt im gefahrvollen Jahre der spanischen Armada, im Parlament von 1593 macht Bacon den Wünschen der Königin Opposition und verscherzt auf längere Zeit ihre Gunst.

Onkel Burghley und dessen Sohn Robert Cecil, Francis' Vetter, haben ihn im Stiche gelassen, der junge, ritterliche und geistvolle Graf von Essex ist es, durch den der dreissigjährige Advokat nunmehr Förderung sucht. Essex, der schöne Enkel der Lieblingscousine der Königin Elisabeth, ihr einziger männlicher Verwandter mütterlicherseits, war der erklärte Günstling der um 34 Jahre älteren Herrscherin. Von ihm hofft Bacon nicht nur für sich persönlich, sondern im Allgemeinen günstigen Einfluss auf die Königin und den Staat. Er bringt seinen Bruder Anthony, der sich vorher mehrere Jahre in Frankreich und Italien aufgehalten hat, als Sekretär in die beständige Nähe des jungen Grafen, während er selbst ihm fortwährend mit seinem politischen, literarischen und freundschaftlichen Rathe nahe steht und ihn mit Kopf und Feder vielseitig unterstützt. Wir haben diese Thätigkeit Bacon's bei der Besprechung seiner Schriften näher in's Auge zu fassen. Essex tritt wiederholt auf das Wärmste für Bacon's Beförderung ein. Zweimal bewirbt sich Bacon um höhere Staatsämter, aber doch wird er zweimal abgewiesen. In der Bewerbung um die Stelle des obersten Kronanwalts und Generalfiskals unterliegt er gegen seinen Mitbewerber Eduard Coke. Auch in der Bewerbung um eine junge schöne Witwe, eine Enkelin Burghley's, wird er von Coke aus dem Felde geschlagen. Alles, was Bacon in diesen Jahren erringt, ist: die Anwartschaft auf die Pacht eines Landhauses in Twickenham bei London, das Geschenk eines Landgutes von Essex, das er für 1800 Pfund verkauft, und endlich die Stellung eines unbesoldeten Raths der Königin. 1597 erscheint die erste Ausgabe seiner später so berühmt gewordenen „Essays", damals ein ganz dünnes Bändchen. Seine Geldverhältnisse aber sind derart, dass ihn 1598 ein harter Gläubiger wegen einer Schuld von 300 Pfund auf offener Strasse verhaften lässt. Nur das Eingreifen Robert Cecil's und des Lordsiegelbewahrers, an die er sich brieflich wendet, befreit ihn.

Das Verhältniss zu Essex hatte etwa im Jahre 1590 begonnen, nach 1596 fängt es an, kühler zu werden. Der Graf geht seine eigenen Wege und empfängt nur noch selten einen schriftlichen oder mündlichen Rath des früheren Vertrauten. Sein Betragen wird immer eigen-

mächtiger, er erregt den Zorn seiner Gönnerin, durch fortgesetzten Trotz und gegenseitiges Missverstehen erweitert sich die Kluft, bis sich Essex zu jenem unheilvollen Strassenaufruhr hinreissen lässt, der ihn in den Kerker und bald darauf auf's Schaffot bringt (1601). Francis Bacon wird durch die Königin wie durch den Gerichtshof gezwungen, über den Grafen mit zu Gericht zu sitzen, ja, einen Theil der Anklage zu führen. Er gehorcht mit Widerstreben, aber die Pflicht gegen seine Königin und den Staat geht ihm über die Pflicht gegen seinen alten Verbündeten. Wir haben auf diese Angelegenheit bei Betrachtung der literarischen Thätigkeit Bacon's ausführlich zurückzukommen.

Im Jahre 1603 stirbt die jungfräuliche Königin, und Jakob VI. von Schottland, der Sohn der Maria Stuart, besteigt als König Jakob I. den englischen Thron. Lebhaft bewirbt sich Bacon um die Gunst des neuen Königs, der den Wissenschaften mehr zugethan ist als seine Vorgängerin. Bald darauf wird er zum Ritter geschlagen: Sir Francis Bacon, und im Jahre 1604 zum besoldeten Rathe des Königs ernannt. Der Dank hierfür ist 1605 die Widmung des ersten grossen wissenschaftlichen Werkes, betitelt: „Der Fortschritt der Wissenschaft" (*The Advancement of Learning*), in englischer Sprache geschrieben. Es ist dies dasselbe Werk, das achtzehn Jahre später, 1623, auf das Doppelte vermehrt und in's Lateinische übertragen, in zweiter Ausgabe erschien und dann den Titel „*De Augmentis Scientiarum*" trug. 1606, im Alter von 45 Jahren, verheirathet sich Bacon mit der jungen Alice Barnham, einer hinterlassenen Tochter des Kaufmanns und Rathsherrn Benedict Barnham. 1607 erfolgt die Ernennung zum Reichsstaatsanwalt. Von nun an beschäftigt ihn sein Amt in hohem Maasse. Schnell steigt er von Stufe zu Stufe, bis er im Jahre 1618 mit dem Titel eines Baron von Verulam Lord-Gross-Kanzler wird, und schliesslich im Frühjahr 1621 den Titel Viscount St. Albans erhält. Francis Bacon steht, ein sechzigjähriger Mann, auf der Höhe seiner Macht. Nur zwei Werke hat er in den arbeits- und ehrenvollen Jahren 1605—1621 erscheinen lassen: 1609 eine Parabelsammlung: „Die Weisheit der Alten", seinem Vetter Robert Cecil, nunmehrigem Grafen von Salisbury, gewidmet, und 1620 das „Neue Organon", seinem Könige gewidmet. Beide lateinisch. Das Jahr 1612 brachte eine vermehrte Auflage der „Essays".

Nur kurze Zeit verweilt Bacon auf der Höhe seiner Macht; wenige Wochen nach seiner Ernennung zum Vicegrafen erfolgt ein jäher Sturz. Schon seit lange befand sich König Jakob in beständiger Geldverlegenheit. Er handelt wiederholt mit dem Parlamente um das Abtreten gewisser königlicher Vorrechte. Dies und der ungünstige Einfluss eines vom Könige beliebten Günstlingswesens (erst Carr und seine Frau, dann Villiers-Buckingham), dazu auch das immer schärfere Hervortreten des Puritanismus, hatten das Verhältniss zwischen Regierung und

Volkspartei immer mehr zugespitzt. Auch Bacon hatte experimentirt und nicht immer das Richtige getroffen. Auf seinen Rath wird das Parlament von 1621 einberufen. Sofort tritt die Opposition auf's Heftigste hervor. Man fordert Abstellung von Missständen, zieht gegen die Monopole zu Felde und wettert gegen die Gerichtshöfe. Man klagt Bacon an, er habe Geldgeschenke in seinem richterlichen Amte angenommen. Sein gefährlichster Gegner ist sein früherer Nebenbuhler Eduard Coke, der einige Jahre vorher im Zwiespalt mit dem Könige und nicht ohne Zuthun Bacon's all seine Ämter verloren hatte. Die mächtige Volkspartei ist nicht zu beschwichtigen. Lordkanzler Bacon, oder der allmächtige Günstling des Königs, der Marquis, spätere Herzog von Buckingham, oder König Jakob selbst — Einer muss dem Sturme des erregten Parlaments zum Opfer fallen. Bacon ist dieser eine. Er stürzt. Die Aufregung macht ihn krank, schriftlich erklärt er sich aller Anklagepunkte schuldig; es geschieht dies auf Wunsch des Königs, dem an einer genauen Untersuchung nichts gelegen, und von dessen Gunst allein der entthronte Lordkanzler doch noch Heil erhoffen kann. Die Lords richten über ihn, und er wird zu 40000 Pfund Geldbusse, Gefangenschaft im Tower, solange es dem Könige beliebe, Verlust aller Staatsämter, Verlust des Rechts, im Parlamente zu sitzen, und Verbannung vom Hofe verurtheilt. Das, was in der Hauptsache seine Schuld ausmacht, ist im Grunde genommen eine Schuld des Zeitalters. Man klagt ihn der Bestechung an, Bacon aber versichert, nichts gethan zu haben, was nicht jeder andere an seinem Platze auch thäte. Er hat Geschenke angenommen, aber nie während eine Rechtssache schwebte, sondern stets erst, wenn sie entschieden war, nie also als eine Bestechung, sondern als ein Geschenk für erwiesene Dienste. Unsere Zeit freilich ist geneigt, die Angelegenheit nicht ganz in diesem harmlosen Lichte zu betrachten, sie möchte sich mehr auf Seite der Ankläger stellen. Aber wir leben in anderen Zeiten; jene Zeiten waren im Punkte des Nehmens naiver. So empfing z. B. die Königin Elisabeth zu Neujahr regelmässig Geschenke von allen ihren Hofleuten. Und so schenkt ihr Bacon unter andern einmal einen gestickten weissen Atlasunterrock *(one pettycote of white satten, embrothered all over like feathers and billets)*. Die Zeiten sind heute eben auch vorbei, wo ein unbesoldeter Rath seiner Königin einen Rock als Neujahrsgeschenk darbringen darf, und diese ihn huldvoll entgegennimmt.

Nach seiner Genesung wandert Bacon, wie das Parlament beschlossen, in den Tower. Die Gnade des Königs befreit ihn wenige Tage darauf, auch die Geldstrafe wird erlassen. Eine Zeit lang lebt er verbannt auf seinem Landgute Gorhambury bei St. Alban, später erlangt er die Erlaubniss, nach London zurückzukehren. Er bezieht seine alte Wohnung in Gray's Inn; der König ertheilt ihm eine Pension

von 1200 Pfund und giebt ihm einen Sitz im Oberhause, Bacon aber erscheint nie wieder im Parlamente. In Gorhambury und Gray's Inn aber ordnet, schreibt und veröffentlicht er in schneller Aufeinanderfolge, während der letzten fünf Jahre seines Lebens, die stattlichste Reihe bedeutender Werke, die wohl je ein Sterblicher in solchem Alter der Welt geschenkt hat.

Im Frühjahr 1626 zieht er sich auf einer Wagenfahrt bei einem physikalischen Versuche mit Schnee eine Erkältung zu; er muss im Landhause des Grafen Arundel Zuflucht suchen und stirbt daselbst am 9. April 1626, am frühen Ostersonntag — die Faustnatur am Ostermorgen!

Seine Ehe war kinderlos. Was er der Welt hinterlassen, wird in den guten und grossen Herzen aller Zeiten fortleben. Wir alle aber, wir mögen wollen oder nicht, stehen unter dem Banne seines Geistes. Denn auf alle Theile des menschlichen Wissens und Könnens hat sich seine Thätigkeit erstreckt, überall hat er Neues gefunden, neue Wege gebahnt, gutes Altes gesammelt und geklärt und den jüngeren Geschlechtern in fasslicher und handlicher Form übermittelt. Und wo sein ureigener Mund und seine Bacon'sche Feder es nicht thaten, da hat uns jene eigenthümliche poetische Ergänzung all seines Denkens und Fühlens, die den Namen „William Shakespeare" trägt, die tiefsten Gedanken seines Herzens vermittelt, so dass wir heutzutage noch den Einfluss Francis Bacon's spüren, selbst da, wo man den Klang seines Namens längst vergessen hat.

— — — — — — — — — — — — — — — — — — — —

Über Bacon's Charakter und Geist ist im Laufe der Jahrhunderte alles mögliche Gute und Böse, Kluge und Unkluge gesagt und geschrieben worden. Ich gebe zur Vervollständigung der Schilderung noch einige Urtheile seiner Zeitgenossen.

William Rawley, „seiner Lordschaft erster und letzter Kaplan", zugleich sein Sekretär und seine wissenschaftliche Stütze, eröffnete einen Band nachgelassener Schriften Bacon's, den er 31 Jahre nach dessen Tode, 1657, herausgab, mit einer kurzen Lebensbeschreibuug des Autors in lateinischer Sprache. Über die Wissenschaft Bacon's heisst es darin:

„Non raro mentem subiit cogitatio, Deum, si ullum mortalium novissimis his temporibus radio quodam scientiae Humanae illuminare dignatus sit, illum proculdubio illuminasse."

(Oft kommt einem der Gedanke, dass Gott, wenn er irgend einen Sterblichen in diesen neuen Zeiten mit einem Strahle menschlicher Wissenschaft zu erleuchten gewürdigt habe, so habe er unzweifelhaft ihn erleuchtet.)

Über Bacon's Unterhaltungsgabe lesen wir in derselben Schrift: *„Mensam ejus refectionem aurium aequè diceres ac Ventris"* (Seine

Mahlzeiten waren Erfrischungen für das Ohr so gut wie für den Magen.) Und weiter: *„Saepe observatum, neque virorum quorundam illustrium notitiam effugit, quod si occasio fortè interveniret sermonis alieni inter colloquendum repetendi, ex facultate praeditum fuisse, ut novis subinde et melioribus vestibus inductum proferret; adèo ut Auctor ipse sermonem proprium ornatu cultiorem cerneret, sensu autem et materia minimè mulctatum"*. (Es ist oft bemerkt worden, und auch berühmten Männern nicht entgangen, dass, wenn er Gelegenheit hatte, eines andern Worte nachzuerzählen, er sie mit grosser Fertigkeit in bessere Gewänder zu kleiden pflegte als vorher; so dass der Autor seine eigene Rede vervollkommnet finden musste, während doch ihr Sinn und Stoff nicht im geringsten verletzt war.)

Über seine Amtsthätigkeit sagt Rawley: Wenn er jemand anzuklagen hatte, so betrug er sich so *„ut severitatis oculo Exemplum, Misericordiae personam intueretur"* (dass er auf den Vorfall mit dem Auge der Strenge blickte, aber auf die Person mit dem Auge des Erbarmens).

Lord Brook war ersucht worden, das Manuskript der „Geschichte König Heinrichs des Siebenten" zu lesen. Er schickte es nach der Lektüre dem Autor mit den Worten zurück: „Empfehlt mich Mylord und bittet ihn, dass er Sorge trage, gutes Papier und gute Druckschwärze zu nehmen, denn das Werk übertrifft sich selbst." (*Commendatum me habeas Dominationi suae, et exora eum, ut de papyro et atramento bono comparando curam suscipiat: opus enim ipsum supereminet.)*

Und Dr. Samuel Collins, ein Cambridger Gelehrter, versicherte, „dass, nachdem er das Buch vom Fortschritt der Wissenschaft gelesen, er sich in der Lage befunden habe, seine Studien von vorn zu beginnen" *(studia sua de integro renovare).*

Der berühmte Seeheld Sir Walter Raleigh that den Ausspruch: *„Comitem Sarisburiensem Oratorem bonum fuisse, scriptorem malum; è contra, Comitem Northanipronicnsem scriptorem bonum fuisse, Oratorem malum, sed Dominum Franciscum Baconum in utroque, tam dicendo quam scribendo praecelluisse"* (Der Graf von Salisbury ist ein guter Redner, aber ein schlechter Schriftsteller; der Graf von Northampton ist ein guter Schriftsteller, aber ein schlechter Redner; aber Sir Francis Bacon ist vorzüglich im Reden wie im Schreiben.)

Selbst einer der heftigsten Angreifer im Parlamente, Robert Phillips, nennt den Lordkanzler in jener verhängnissvollen Parlamentssitzung einen Mann, „mit allen Gaben der Natur so reich ausgestattet, dass er nichts weiter von ihm sagen wolle, denn er sei nicht im Stande, genug zu sagen".

Peter Boëner, sein Hausapotheker und zugleich einer seiner Sekretäre, stellt Bacon's Tugenden noch über seine geistigen Fähigkeiten und sagt:

man müsse ein Denkmal errichten „als Erinnerungszeichen für alle an Tugend, Güte, Friedfertigkeit und Geduld“ *(of virtue, kindness, peacefulness, and patience.)*

Toby Matthew, der um siebzehn Jahre jüngere Freund und literarische Berather Bacon's, hatte die „Essays“ in's Italienische übersetzt *(Saggi Morali)* und dem Grossherzoge von Toscana gewidmet. In dieser Widmung zeichnet er das Porträt des Freundes. „Nicht seine Grösse, seine Tugend bewundre ich“, so heisst es darin. „Nicht die Gunstbezeugungen, die ich von ihm empfangen (so zahllos sie auch sein mögen), haben so mein Herz bezaubert und gefesselt, als sein persönliches Leben und sein Charakter. Fände er sich in niederer Stellung, ich könnte ihn nicht weniger lieben, wäre er mein Feind, ich würde ihn trotzdem lieben und mich bestreben, ihm zu dienen.“

2. Die mit seinem Namen bezeichneten Schriften Francis Bacon's.

Francis Bacon's wissenschaftliches Lebenswerk trägt den Titel *„Magna Instauratio Scientiarum“* (Die grosse Erneuerung der Wissenschaften). Das Werk war auf sechs Theile geplant. Die drei ersten sind in den Hauptzügen und in vielen Einzelausarbeitungen vorhanden, von den drei letzten finden wir in den mit Bacon's Namen bezeichneten Schriften nur Andeutungen. Der erste Theil ist die Encyklopädie, der zweite das Neue Organon, der dritte die Naturgeschichte.

So bruchstückartig und unvollendet uns nach dem soeben Gehörten diese „Grosse Erneuerung der Wissenschaften“ erscheinen könnte, sie ist es durchaus nicht in dem Maasse, wie der erste Blick uns zeigt. Vielmehr ist diese Lückenhaftigkeit, dieses Offenlassen, dieses Hinweisen auf die Zukunft eine der Art des Werkes durchaus entsprechende Eigenthümlichkeit. Akademische Philosophen, erklärt uns das Werk selbst, sind geneigt, die Wissenschaft möglichst als abgerundetes Ganze darzustellen und weiterzugeben, so dass sie ihren Schülern womöglich nirgends eine Blösse zeigen. Der Schüler meint, etwas Vollendetes zu bekommen, und fühlt wenig Veranlassung, weiterzubauen. Anders Bacon's Lehrart. Er führt uns das menschliche Wissen und Denken in allen seinen Zweigen und Arten vor, aber das, worauf es ihm thatsächlich ankommt, ist nicht das Prunken mit dem Abgerundetsein seiner Wissenschaft oder seines Systems, sondern im Gegentheile das fortwährende Hinweisen auf Lücken, das Hindeuten auf die Stellen des menschlichen Wissens, wo noch wenig oder nichts geleistet ist, wo die jüngeren Kräfte, wo die Wissenschaft der Zukunft einzusetzen hat. Während die akademischen Gelehrten geneigt sind, die Wissenschaft in Form eines wohlgeordneten duftigen Blumenstrausses darzureichen, der freilich zur

Fortpflanzung wenig nütze ist, giebt Bacon die Wissenschaft in Form unscheinbarer Stengel und Wurzeln weiter, die für die Zukunft Blüthe und Frucht verheissen.

In diesem Sinne führt denn auch der erste Hapttheil seines Werkes, den wir oft der Kürze wegen „Encyklopädie" genannt haben, den Titel „Über die Würde und die Vermehrungen der Wissenschaften". *(De Dignitate et Augmentis Scientiarum.)* Die Fortschritte der Wissenschaften, die Zukunft des menschlichen Wissens und der menschlichen Macht in der Natur, das ist es, was Bacon vor allem am Herzen lag. Und so erscheint denn, wie es d'Alembert treffend bezeichnet hat, dieses Werk über die „Vermehrungen der Wissenschaften" wie ein „ungeheures Verzeichniss dessen, was noch zu entdecken bleibt" *(Catalogue immense de ce qui reste à découvrir.)*

Das menschliche Wissen theilt Bacon, wie wir bereits gesehen, nach den drei Fähigkeiten des Geistes: Gedächtniss, Einbildungskraft und Vernunft in Geschichte, Fabelpoesie (oder erdichtete Geschichte) und Philosophie.

Die Geschichte unterscheidet Naturgeschichte und Menschengeschichte. Jede erhält in dem Werke von den „Vermehrungen der Wissenschaften" genaue und weitgehende Abtheilungen und Unterabtheilungen.

Die Fabelpoesie ist entweder erzählende, dramatische oder parabolische Poesie und unterliegt überdies, da sie ja erdichtete Geschichte, derselben Eintheilung wie die eigentliche Geschichte, also in naturgeschichtliche Fabelpoesie und menschengeschichtliche Fabelpoesie nebst allen Unterabtheilungen. Wie es um diese Eintheilung beschaffen ist, haben wir im Anfangskapitel dieses Buches gesehen.

Die Philosophie endlich setzt sich zusammen aus Gottphilosophie, Naturphilosophie und Menschheitsphilosophie. (Hunderte von Unterabtheilungen.) Alle diese Zweige der Wissenschaft werden kurz und klar gekennzeichnet und ein so deutliches Bild des ganzen Systems der Wissenschaft entworfen, dass es sich tabellarisch in mehr als 300 Zeilen ordnen lässt. Immer und überall aber sind es die Lücken, die den Verfasser der „Vermehrungen der Wissenschaften" interessiren. Er sagt, was fehlt, er giebt Aufschluss über das, was dem Fehlenden am nächsten kommt, er deutet an, wie die Zukunft weiter zu forschen habe. So vermisst er: Eine induktive, auf Erfahrungen gegründete Naturgeschichte, eine Geschichte der Übergangsformen und Missgestalten, eine Literaturgeschichte, eine Naturmagik, eine Physiognomik des Körpers während der Bewegung, eine vergleichende Anatomie, eine Kunst, das Leben zu verlängern, eine Wissenschaft der Gedankenübertragung ohne Sprache, eine philosophische oder vergleichende Grammatik der Sprachen, eine Wissenschaft über die Erziehung des

Menschengeistes, eine Wissenschaft der Gesellschaft, eine Wissenschaft der Universal-Gerechtigkeit und vieles andere mehr.

Man ersieht schon aus dieser Blumenlese von wünschenswerthen „Vermehrungen der Wissenschaft“, dass es nicht eitle Hirngespinste sind, denen die von Bacon erhoffte Zukunftswissenschaft nachstreben soll. Viele dieser Wissenschaftszweige haben erst in unserem Jahrhunderte begonnen, sich weiterzuentfalten, viele sind noch jetzt kaum mehr als Würzelchen zu nennen.

Giebt somit der erste Haupttheil der „Erneuerung der Wissenschaften“ einen weitschauenden Überblick über alles das, was der Mensch weiss, und was zunächst weiter wissenswerth erscheint, so giebt der zweite, genannt „Neues Organon“, das Werkzeug und Mittel an die Hand, weiter zu denken und die Wege des Fortschritts mit Sicherheit zu finden und zu wandeln. Dieser zweite Theil ist also die Logik Bacon's. Aber diese Logik ist eine Lehre, die nicht bloss denken, sondern die vielmehr neue Gedanken denken lehrt, d. h. den Geist erweitert und fortbildet und damit die Wissenschaft und Macht des Menschen vermehrt, entsprechend der Anschauung, dass wir nicht die Welt in die enge Zelle unseres Geistes einzwängen sollen, sondern dass wir den Geist erweitern müssen, damit er mehr und mehr fähig werde, das All in sich aufzunehmen. Nachdem das „Neue Organon“ die Hauptirrthümer des menschlichen Geistes gekennzeichnet und Mittel zu ihrer Vermeidung angegeben hat, weist es den Weg, den der Menschengeist zu wandeln hat: Man sammle Erfahrungen (Naturgeschichte oder Naturbeschreibung), man erkläre diese Erfahrungen (Naturwissenschaft, *Philosophia prima)*, man mache von diesen Erkenntnissen aus neue Erfindungen und erweitere so die Macht des Menschen *(Philosophia secunda)*.

Der dritte Haupttheil der Wissenschaft, die Naturgeschichte, versucht es, möglichst viele Erfahrungsthatsachen zu sammeln. Und hier ist es, wo Bacon immer und immer wieder klagt, dass er als Einzelner zu wenig vermöge. Vollendet sind, wie wir schon oben sahen, „Die Geschichte der Winde“, „Die Geschichte des Lebens und Todes“ und „Die Geschichte des Dichten und Dünnen“, alle drei gleich der Encyklopädie und dem Organon in lateinischer Sprache geschrieben. Eine ganze Anzahl grosser Tabellen zeigt uns, was Bacon noch alles plante, und wie ausführlich er sich eine solche Naturgeschichte vorstellte. Die ganze Experimentirkunst und die mechanischen Künste gehörten hinein, und nichts lag seinem Riesengeiste zu fern oder erschien ihm zu unbedeutend, als dass es vernachlässigt werden sollte. Er fordert eine Geschichte der Himmelskörper, eine Geschichte der Meteore, eine Geologie, eine Geschichte der Elemente, daneben aber auch eine Geschichte der Kochkunst, der Backkunst, des Weines, der Gartenkunst,

eine Geschichte der Jagd, der Spiele u. s. w. u. s. w. All das ist ihm Naturgeschichte. Sein „Wald der Wälder", *(Sylva Sylvarum)*, kurz nach des Verfassers Tode von Rawley herausgegeben, erstreckt sich in 1000 Aphorismen über alle Zweige der Naturwissenschaft. Ihm angehängt war „Die neue Atlantis" *(New Atlantis)*, das Bruchstück der Beschreibung eines glücklichen Zukunftsstaats, novellistisch-feuilletonartig behandelt. „Wald der Wälder" und „Neue Atlantis", beide in englischer Sprache. — Das sind die grossen Bruchstücke der „Erneuerung der Wissenschaften", die sich in Bacon's Werken vorfinden.

Bacon's Lehre ist kein System, sondern die Befreiung von allem System, eine Philosophie über aller Philosophie; sie ist ein Wegweiser, ein Leuchtthurm. — Der Name Bacon hat im Laufe dieser drei Jahrhunderte und bei den verschiedenen Völkern verschiedene Geltung genossen. Aber ob man ihn vergötterte, ob man ihm gleichgiltig begegnete oder ihn vergass, ob man ihn schmähte — immer ist sein Denken der wahren Wissenschaft eine Leuchte gewesen und wird ihr fürder eine Leuchte bleiben.

Seine politischen und moralischen Schriften wollte Bacon zwischen den ersten und zweiten Theil seines grossen Werkes als Zwischenband einfügen. Dieser Zwischenband würde folgende zu verschiedenen Zeiten erschienenen drei Werke enthalten haben: „Die Geschichte König Heinrichs des Siebenten", „Die Weisheit der Alten" und die „Essays".

„Die Geschichte König Heinrichs des Siebenten" war das erste Werk, das Bacon nach seinem Falle schrieb. Er widmete es dem Kronprinzen Karl. Da Bacon in der Verbannung, also fern von den Quellen, weilte, so waren gewisse Mängel unvermeidlich. Aber noch heute ist das Buch die Grundlage aller späteren Geschichtsschreiber Heinrichs VII. Das Werk erschien englisch und wurde später in's Lateinische übersetzt.

„Die Weisheit der Alten" *(De Sapientia Veterum)* erzählt in lateinischer Sprache 31 griechisch-römische Mythen und giebt dann die meist von Bacon selbst hinzugedichtete Deutung, eine Deutung, in der uns oft das Kühnste als ganz natürlich und selbstverständlich erscheint. Schon die Überschriften geben einen Vorbegriff: Typhon oder der Empörer, Proteus oder Stoff, Cupido oder das Atom, Proserpina oder Geist, Die Syrenen oder Vergnügen. Drei der Parabeln sind fast wörtlich in die „Vermehrungen der Wissenschaften" hinübergetragen, an jene Stelle der Encyklopädie, wo die Poesie als zweiter Hauptheil der Wissenschaft (Phantasie-Geschichte) erklärt wird: Pan oder Natur, Perseus oder Krieg, Dionysus oder Begierde. Überdies haben wir die Parabeln Proteus und Proserpina kennen gelernt.

Das dem Herzen der Zeitgenossen wie dem Herzen des heutigen England am nächsten stehende Werk Bacon's sind seine „Essays". Sie

sind englisch geschrieben, erschienen aber 1638 gleichfalls in lateinischer Übertragung. Ursprünglich nur 10 an Zahl (1597), vermehrte sie Bacon in der 2. Auflage (1612) auf 40, in der 3. (1625) auf 58. Die erste Ausgabe enthielt ausser den 10 kurzen „Essays", ein Fragment über „die Farben des Guten und Bösen" *(Colours of Good and Evil)* und 12 kurze *„Meditationes Sacrae"*, lateinisch geschrieben, ein kleines zierliches Bändchen. Die „Essays" sind wahre Perlen der Literatur, auf die der Engländer mit vollem Rechte stolz ist. Im Jahre 1625 liess Bacon noch zwei kurze, aber für seine Vielseitigkeit sehr bezeichnende kleine Sammlungen erscheinen. Die eine ist die Übertragung von sieben „Psalmen" in gereimte englische Verse *(Translation of certaine Psalmes into english verse)*, die andere besteht aus gegen dreihundert in klassischer Weise erzählten „Anekdoten" *(Apophthegms)*. Über den Werth der Psalmenübertragungen gehen die Urtheile weit auseinander. Ich will hier nur zweierlei hervorheben: Die Dichtungen sind durchgängig gereimt, und es kommen in den nur sieben Übertragungen fünf verschiedene Strophen zur Anwendung. Schon diese zwei Thatsachen genügen, jeden Sachverständigen zu überzeugen, dass der Mann, der während der Mussestunden einer Krankheit im Alter von 64 Jahren sich mit solcher Leichtigkeit in Vers und Reim zu bewegen wusste, in früheren Jahren mehr Verse geschmiedet hatte, als in den 14 Bänden seiner Gesammtausgabe gedruckt stehen.

Noch ist die kurze „Vertheidigungsschrift wegen gewisser Beschuldigungen betreffs des verstorbenen Grafen Essex" zu erwähnen, die 1604 erschien. *(Sir Francis Bacon his Apologie, in certaine imputations concerning the late Earle of Essex.)*

Alles Sonstige in seinen gesammelten Werken Abgedruckte sind Schriften, die erst nach dem Tode Bacon's, ja zum Theil erst im 19. Jahrhundert zum ersten Mal gedruckt erschienen. Es sind theils Vorarbeiten zum ersten und zweiten Theile der „Grossen Erneuerung der Wissenschaften", theils fertige oder im Entwurf angelegte Stücke der „Naturgeschichte", theils historische Skizzen, theils juristische Werke. Aus der Reihe der naturgeschichtlichen nenne ich die Abhandlungen über den „Magneten", das „Licht", „Ebbe und Fluth" und die „Geschichte des Dichten und Dünnen"; von den historischen Arbeiten die Abhandlungen über „Julius Caesar", „Königin Elisabeth" und den nur eine Druckseite langen Anfang einer „Geschichte König Heinrichs des Achten".

Das ist in den wesentlichen Zügen die Aufzählung und Charakteristik der mit seinem Namen bezeichneten Schriften Francis Bacon's.

Betrachten wir die Zeit ihrer Entstehung, so ergiebt sich folgendes ganz eigenthümliche Bild. Bis zu seinem 46. Jahre war Bacon ohne ein eigentliches Amt und verfügte über viel, sehr viel freie Zeit. Wie

aus allem, was wir von ihm und anderen über ihn wissen, hervorgeht, war er ein Mann, der nie müssig ging, der seine Zeit wohl auszunutzen wusste. Und in diesen 46 Jahren erschien weiter nichts von ihm gedruckt als 1597 das kleine dünne Heftchen „Essays“, (Bacon 36 Jahre alt!), 1604 die „Vertheidigung betreffs Essex“, 20 Seiten, und in demselben Jahre „Der Fortschritt der Wissenschaft“, wie die erste Ausgabe der Encyklopädie hiess, 220 Seiten, dem Könige gewidmet.

Während der arbeitsvollen vierzehn Jahre seiner Amtsthätigkeit (1607—1621) giebt er „Die Weisheit der Alten“ heraus (1609), die vermehrten „Essays“ (1612) und nach zwölfmaliger eigenhändiger Umarbeitung das „Neue Organon“ (1620).

Die letzten fünf Jahre seines Lebens aber (1622—1626), obgleich wiederholt durch Krankheit getrübt, bereichern die Welt um „Die Geschichte König Heinrichs des Siebenten“, „Die Geschichte der Winde“, „Die Geschichte des Lebens und Todes“, „Die Vermehrungen der Wissenschaften“ (Zweite, auf's Doppelte erweiterte und in's Lateinische übertragene Ausgabe des 1604 erschienenen „Fortschritts der Wissenschaft“), die dritte Auflage der „Essays“ (58 Stück), die „Psalmen“, die „Anekdoten“. Ein Jahr nach seinem Tode erscheint die grosse Naturgeschichte „Wald der Wälder“ mit der „Neuen Atlantis“ im Anhange.

Unwillkürlich drängt sich uns eine Frage auf: Was hatte der Mann, der in seinem reiferen Mannesalter, der an der Schwelle des Greisenthums über solche Mengen von Geist, Fleiss und Schaffenskraft zu gebieten hatte, in den vielen Mussestunden bis über sein vierzigstes Jahr hinaus getrieben?

Und die Antwort lautet: Er hatte ohne Namen und unter falschen Namen geschrieben.

3. Die anonymen und pseudonymen Schriften Francis Bacon's.

Im 1. und 2. Bande von James Spedding's siebenbändigem Werke „Die Briefe und das Leben Francis Bacon's“ (*The Letters and the Life*), dem 8. und 9. Bande der Bacon-Gesammtausgabe, finden sich folgende ursprünglich anonym und pseudonym erschienene Schriften abgedruckt, die nach Spedding's wie nach der Meinung aller übrigen Forscher als zweifellos der Feder Francis Bacon's entstammend anerkannt werden. Wer viel Bacon gelesen, erkennt sie sofort am Stile.

1584. Ein Brief, entworfen für Anthony Bacon.

1584 oder 85. Ein zehn Seiten langer Brief mit politischen Rathschlägen an die Königin. Anonym. Dieser Brief galt lange als eine Arbeit Burghley's.

1589. Rath betreffend die Streitfragen der englischen Kirche. Anonym.

1589 oder 90. Brief an Monsieur Critoy, Sekretär von Frankreich, verfasst für den englischen Staats-Sekretär Sir Francis Walsingham und von diesem unterzeichnet.

1592. Das Festspiel „Eine Vergnügungs-Konferenz", bekannt unter dem Namen „Lord Essex' Festspiel" *(My Lord of Essex his device)*.

1592. Bemerkungen über eine Flugschrift. Anonym.

Um 1593. Entwurf eines Briefes für Anthony Bacon.

1594. Ein treuer Bericht über den verabscheuungswürdigen Verrath, den Dr. Roderigo Lopez geplant. Anonym.

1595. Ein zweites Festspiel, angeblich vom Grafen Essex, in der That von Bacon.

In den folgenden Jahren:

Drei lange Briefe mit Rathschlägen über Reisen, gerichtet an den Grafen Rutland, einen jungen Vetter des Grafen Essex. Verfasst von Bacon, unterzeichnet von Essex.

Ein ebensolcher Brief über Studien, gerichtet an Sir Foulke Greville, einen jungen Verwandten des Grafen Essex. Verfasst von Bacon, unterzeichnet von Essex.

Das gerichtliche Verfahren gegen den Grafen Essex. Bruchstück. Anonym. Bacon hatte das Schriftstück auf Wunsch der Königin verfasst.

Ein Brief von Essex an Bacon, verfasst von Bacon.

Ein Brief von Essex an die Königin, verfasst von Bacon.

Gedanken zu einem Briefe, den Essex an die Königin schreiben soll. Verfasser Bacon.

Ein Brief, vorgeblich von Anthony Bacon an Essex. Verfasst von Francis Bacon.

Ein Brief, vorgeblich von Essex an Anthony Bacon. Verfasst von Francis.

— —

Wie derartige pseudonyme und anonyme Arbeiten zu Stande kamen, darüber geben uns zwei Briefe klare Auskunft. Im März 1603 schreibt Bacon an den Grafen von Northumberland: *„If I may be of any use to your Lordship, by my head, tongue, pen, means, or friends, I humbly pray you to hold me your own."* (Wenn ich Eurer Lordschaft von irgend welchem Nutzen sein kann, durch meinen Kopf, meine Zunge, Feder, Mittel oder Freunde, bitte ich Euch ergebenst, mich für Euer eigen zu halten.) (X, 58.) Und bald darauf, kurz bevor der neue König Jakob aus Schottland kommt, schreibt Bacon wiederum

an den Grafen von Northumberland und sendet ihm den Entwurf einer Proclamation, die im Namen des Königs bei seinem Einzuge in England zu verwenden wäre. B. X, 67: „*For which purpose I have conceived a draught, it being a thing familiar in my Mistress' times to have my pen used in public writings of satisfaction I would desire you to withdraw my name, and only signify that you gave some heads of direction of such a matter to one of whose style and pen you had some opinion.*“ (Zu diesem Zwecke habe ich einen Entwurf gemacht, da es gewöhnlich so war zu meiner Herrin Zeiten, dass man meine Feder zu derlei öffentlichen Schreiben benutzte ... Ich möchte Euch bitten, meinen Namen zu unterdrücken, und nur anzudeuten, dass Ihr einige Winke über einen solchen Gegenstand einem gabt, von dessen Stil und Feder Ihr einige Meinung hattet.) Darauf folgt der ganze Proclamationsentwurf, natürlich ohne Winke des Grafen entworfen, von A—Z aus Bacon's Kopf und Feder stammend.

Über das Verhältniss zum Grafen Essex aber sagt Spedding VIII, 119: „Wie Essex nach Auszeichnung strebte auf vielen Wegen, so bemühte sich Bacon, ihm auf vielen Wegen zu helfen.“

Die auffälligsten unter den obengenannten Schriftstücken sind die „Festspiele des Grafen Essex“.

Am 17. November 1592 hatte Essex zur Feier ihres Geburtstages die Königin Elisabeth und den Hof nach seinem Palaste York-Haus (demselben, der einst die Wohnung Sir Nicholas Bacon's und der Geburtsplatz Francis') eingeladen. Das Festspiel führte den Titel „*A Conference of Pleasure*“ (Eine Vergnügungs-Konferenz) und ward, da niemand sich nach solchen Nebensächlichkeiten wie Dichternamen ernsthaft erkundigte, kurzweg „Mylord Essex' Festspiel“ genannt. Bruchstücke davon Band VIII, 119—143. Eines der Bruchstücke ist überschrieben „*Praise of knowledge*“ (Lob der Wissenschaft). Hier einige Brocken daraus: „*A man is but what he knoweth.*“ (Der Mensch ist nur, was er weiss.) „*Is not knowledge a true and only natural pleasure, whereof there is no satiety?*“ (Ist nicht die Wissenschaft ein wahres und das einzige natürliche Vergnügen, wovon es kein Sattwerden giebt?) Und ein witziger Vergleich zwischen scholastischer Philosophie und Alchemie: „*The one never faileth to multiply words, and the other ever faileth to multiply gold.*“ (Die eine unterlässt es nie, Worte zu vervielfältigen, und die andere unterlässt es immer, Gold zu vervielfältigen.) Zwischen der Prosa aber sind Verse wie folgende versteckt:

How many things are there which we imagine not!

Wie viele Dinge giebt's, die wir nicht ahnen noch!

Ein vollkommener Alexandriner-Vers, und zwar einer, der geradewegs aus der Seele des Prinzen Hamlet zu kommen scheint (I, 5).

Noch zwei Verse:

Are we the richer by one poor invention?
Sind reicher wir um Eine Neuerfindung?

The sovereignty of man lieth hid in knowledge.
Des Menschen Herrschaft liegt versteckt im Wissen.

Das zweite Essex-Festspiel ward unter ganz gleichen Umständen drei Jahre später, am 17. November 1595, aufgeführt. Die Personen sind ein alter Einsiedler, ein Staats-Sekretär, ein tapferer Soldat und ein Esquire (VIII, 374—386). Eine Stelle des Festspiels wurde, vermuthlich auf Essex' Wunsch, seiner Eifersucht gegen Raleigh, den kühnen Seefahrer, wegen, gestrichen, hat sich aber auf besonderem Manuskriptblatte erhalten. Der Esquire führt einen jungen westindischen Prinzen und dessen Begleiter ein. Der Prinz ist blind geboren; er kommt, weil eine Weissagung ihm verheissen, er werde in der Nähe der Königin von England sein Augenlicht erhalten. Die Weissagung hat die Form des Sonetts, und zwar der Reimanordnung nach genau die eines Shakespeare-Sonetts. Es hat auch dieselbe Schönheit. Der Führer des blinden Prinzen spricht:

VIII, 388, 389.

Seated between the Old World and the New,
A land there is no other land may touch,
Where reigns a Queen in peace and honour true;
Stories and fables do describe no such.
Never did Atlas such a burden bear,
As she, in holding up the world opprest;
Supplying with her virtue every where
Weakness of friends, errors of servants best.
No nation breeds a warmer blood for war,
And yet she calms them by her majesty:
No age hath ever wits refined so far,
And yet she calms them by her policy:
To her thy son must make his sacrifice
If he will have the morning of his eyes.

Zwischen der Alten Welt liegt und der Neuen
Ein Land, berührt von keinem andern Land,
Wo eine Kön'gin herrscht in Fried' und Treuen,
Wie Fabel nie, noch Märchen sie erfand.
Nie hat ein Atlas solche Last getragen
Als sie, die stützt die unterdrückte Welt,
Die Kraft verleiht, wo schwache Freunde zagen,

Die ihrer Diener Gleichmuth aufrecht hält.
Kein Volk erzeugt ein wärmer Blut für Kriege,
Ihr Blick besänftigt der Gelüste Roheit;
Kein Alter rühmt sich solcher Geistessiege,
Den Geist besänftigt sie durch ihre Hoheit;
Ihr muss dein Sohn sich nahn mit Opfergaben,
Will er den Morgen seiner Augen haben.

Der Knabe überreicht seine Geschenke und wird sehend.

Und aus dem Fortgang der Prosarede des Prinzenführers noch folgende versteckte Verse:

VIII, 389. *Lovers are charged to aspire too high:*
It is as the poor dove, which when her eyes
Are sealed still mounteth up into the air.
They are charged with descending too low:
It is as the poore mole, which seeing not
The clearness of the air diveth into
The darkness of the earth.

Man klagt Verliebte an, zu hoch zu streben:
So geht's der armen Taube, deren Augen
Versiegelt sind, sie steigt doch in die Höhe.
Man klagt sie an, zu tief hinabzusteigen:
So geht's dem armen Maulwurf, der nicht sieht
Das Licht der Luft und deshalb in
Der Erde Dunkel taucht.

An demselben Tage verleiht die Königin auf die Bitte des Grafen Essex Francis Bacon auf 21 Jahre den Landsitz Twickenham-Park bei London. Ob sie wusste, dass und wie sehr Bacon bei dem Festspiele betheiligt war, ist bisher noch nicht ergründet.

Aber nicht nur in York-Haus, sondern auch in Gray's Inn werden Bacon-Festspiele aufgeführt. Das muntere Gelehrtenvölkchen widmet sich in den Weihnachtsferien (Zwölfnächten) mit Vorliebe theatralischen Aufführungen und Maskenscherzen. So wird denn kurz nach Weihnachten 1586 im grossen Bankettsaale bei Anwesenheit der Königin ein Trauerspiel aufgeführt „*The Misfortune of Arthur*“ (Das Missgeschick Arthurs), angeblich von acht Herren gedichtet, darunter Francis Bacon. Er soll die stummen Zwischenspiele erfunden haben. Die Verse aber sprechen so beredt Bacon-Sprache, dass offenbar der grösste Theil, wenn nicht das ganze Festspiel ihn zum Verfasser hat.

Im Jahre 1594 aber giebt's zwölftägigen Maskenscherz. Ein ritterlicher Maskenfürst, Prinz Purpoole, zieht nach Art eines Carnevalprinzen in Gray's Inn ein und hält während der ganzen Weihnachtsferien seinen

Hof. Es giebt besondere Gesetze, es giebt ein Ordenskapitel u. dergl. mehr. Die Reden von sechs Räthen und die Antwort des Prinzen, sämmtlich von Bacon verfasst, sowie die Beschreibung aller Festlichkeiten findet sich VIII, 326—342. An einem der Abende wird aufgeführt „*A Comedy of Errors — like to Plautus his Menechmus*“ (Eine Komödie der Irrungen — nach Plautus' Menaechmen) und zwar aufgeführt „von den Schauspielern“ *(by the players)*. Hier haben wir zum ersten Male den Titel eines der Stücke, die später den Namen „Shakespeare“ an der Stirne tragen, und die Schauspieler einer öffentlichen Truppe in Verbindung mit dem Namen Francis Bacon's, des Anordners der Festlichkeiten und des Hauptdichters der ganzen Maskenzeit.

Auch zu andern Zeiten war Bacon mit derlei Dingen lebhaft beschäftigt. Unterm 15. October 1596 bittet er den Grafen Shrewsbury brieflich „*to borrow a horse and armour for some public shew*“ (ein Ross und eine Rüstung zu leihn zu einem ritterlichen Spiele). In einem andern, undatirten Briefe lädt er seinen Oheim Burghley zu einem Festspiele ein, das gewiss besonders glänzend war, denn die vier Londoner Rechtshöfe hatten sich zu einem gemeinsamen Unternehmen vereinigt. (Beide Briefe IX, 370.)

Die puritanisch gesinnte Mutter aber, Lady Anna Bacon, ist mit derlei durchaus nicht einverstanden. Am 5. December 1594 schreibt sie ihrem Sohn Anthony: „*I trust they will not mum nor mask nor sinfully revel at Gray's Inn*“. (Ich hoffe, sie werden sich nicht vermummen und maskiren, noch sündige Kurzweil treiben in Gray's Inn.) Francis hatte eben mit seinem Prinzen Purpoole und der „Komödie der Irrungen“ zu thun! Und schon früher hat sie in einem Briefe aus Gorhambury an Anthony geschrieben, 24. Mai 1592: „*I verily think your brother's weak stomach to digest hath been much caused and confirmed by untimely going to bed, and then musing I know not what, when he should sleep*“. (Ich glaube wirklich, dass Deines Bruders schwacher Magen und schlechte Verdauung verursacht und bestärkt worden ist durch das zu späte Insbettgehen, und dann Nachgrübeln, ich weiss nicht was, wenn er schlafen sollte.) (VIII, 326 u. Dixon's Pers. Gesch. B.'s, S. 32.) Der eigenen Mutter gegenüber also war Francis heimlicher Dichter.

Doch nicht nur Festspiele fliessen aus der Feder des Sprachgewandten. X, 149 erzählt er selbst: „*Her Majesty had a purpose to dine at my lodge at Twicknam Park, at which time I had (though I profess not to be a poet) prepared a sonnet*“. (Ihre Majestät hatte die Absicht, in meiner Wohnung in Twickenham-Park zu speisen, wo ich (obgleich ich nicht Dichter zu sein gestehe) ein Sonett vorbereitet hatte.) Die in Klammer gestellten Worte: „*(though I profess not to be a*

poet)"*) sind durchaus doppelsinnig. Macht man beim Lesen nach „*profess*" die Pause, so heissen sie: „Obgleich ich gestehe, dass ich kein Dichter bin". Macht man die Pause nach „*not*", so heissen sie umgekehrt: „Obgleich ich nicht gestehe, ein Dichter zu sein". Das eine Mal wird das Wort sein verneint, das andere Mal das Wort gestehen.

Dass er aber auch später noch, nach seinem vierzigsten Jahre, ein „heimlicher Dichter" war, gesteht er selbst an anderer Stelle wörtlich ein. König Jakob war ein Freund des Schauspiels und der Dichtkunst. 1603 reist Bacon's Freund, der Jurist und Dichter Davys, bald darauf Generalfiscal in Irland, dem neuen Herrscher ein Stück entgegen. Bacon aber bittet Davys in einem Briefe, ihn dem Könige zu empfehlen (X, 65). Und der letzte Satz dieses kurzen, für Bacon's Zukunft so wichtigen Briefes lautet:

„*So desiring you to be good to concealed poets, I continue*
Your very assured
Fr. Bacon.

(Indem ich Euch bitte, heimlichen Dichtern gut zu sein, verbleibe ich
Euer allzeit getreuer
Fr. Bacon.)

4. Der grosse Anonymus von 1591—1598.

Bis zum Jahre 1580 kann noch kaum von einer englischen Volksbühne die Rede sein. In dem Jahrzehnt 1580—1590 aber erscheint eine stattliche Anzahl von Theaterstücken, durch die die englische Bühne schnell einer hohen Blüthe entgegengeführt wird. Von wem diese Stücke verfasst waren, darnach fragte das Publikum nicht. Theaterzettel gab es nicht; Bühnenautoren wurden noch nicht beklatscht; nach einem Grafen, d. h. nach Einem, der eingeladen hatte und die Vorstellung bezahlte, konnte das Stück auch nicht genannt werden, denn jeder hatte an der Kasse selbst in den Beutel gegriffen. Kurz, die Stücke, die die Schauspielhäuser füllten und das englische Volk entzückten, waren anonym im vollen Sinne des Wortes.

Aus verschiedenen sicher begründeten Nachrichten geht hervor, dass ein Theil dieser Schauspiele schon vor 1585 auf den Brettern war. Greifbare Gestalt gewinnen sie für uns erst von dem Zeitpunkte an, wo sie die Form gedruckter Bücher annehmen, was oft erst ein, zwei, fünf und mehr Jahre nach ihrer ersten Aufführung geschieht. Auch in dieser Buchform sind die Dramen ohne Verfassernamen. So erscheinen denn:

*) „*I profess not*" steht in älterer Zeit und in poetischem Stile oft an Stelle des „*I do no profess.*"

1591. *The troublesome Raigne of King Iohn* (Die unruhvolle Regierung des König Johann.)

1594. *A Pleasant Conceited Historie, called The tamig of a Shrew* (Eine lustige erdichtete Geschichte, genannt die Bezähmung einer Widerspenstigen.)

1594. *The famous Victories of Henry the Fifth* (Die berühmten Siege Heinrichs des Fünften.)

1594. *The first Part of the Contention betwixt the two famous houses of Yorke and Lancaster, with the death of the good Duke Humphrey* (Der erste Theil des Kampfes zwischen den zwei berühmten Häusern York und Lancaster, nebst dem Tode des guten Herzogs Humphrey.) (Dem Stoffe nach gleich dem 2. Theile der Shakespeare-Historie Heinrichs VI.)

1594. *The True Tragedie of Richard the third* (Die wahre Tragödie Richards des Dritten.)

1595. *Menaecmi* (Die Menaechmen = Komödie der Irrungen.)

1595. *The true Tragedie of Richard Duke of Yorke, and the Death of the good King Henrie the Sixt* (Die wahre Tragödie Richards, Herzogs von York, und der Tod des guten Königs Heinrichs des Sechsten.) (Dem Stoffe nach gleich dem 3. Theile der Shakespeare-Historie Heinrichs VI.)

1597. *An excellent conceited Tragedie of Romeo and Juliet* (Eine ausserordentliche erdichtete Tragödie von Romeo und Julia.)

1597. *The Tragedie of King Richard the second* (Die Tragödie König Richards des Zweiten.)

1598. *The History of Henrie the Fourth* (Die Geschichte Heinrichs des Vierten.)

Klingen auch diese Bühnen-Historien zum Theil sehr anders als die Dichtungen gleichen Namens und Gegenstands, die sich in der Folio-Ausgabe von 1623 befinden, und wird auch in der Gelehrtenwelt vielfach gezweifelt, dass die Stücke überhaupt von demselben Dichter seien, dem wir die Folio-Ausgabe verdanken, so ist doch ein Stück darunter, das in dieser Erstausgabe nur so unwesentlich von der 1623er-Ausgabe abweicht, dass es ausser allem Zweifel ein und dieselbe Dichtung genannt werden muss. Sein Titelblatt sieht folgendermaassen aus:

AN

EXCELLENT

conceited Tragedie

of

Romeo and Iuliet.

As it hath been often (with great applause)
plaid publiquely, by the right Ho-
nourable L. of Hunsdon
his Servants.

LONDON

Printed by Iohn Danter.

1597.

EINE

AUSSERORDENTLICHE

erdichtete Tragödie

von

Romeo und Iulia.

Wie sie oft (mit grossem Beifall) öffentlich
gespielt worden ist von dem höchst
Ehrenwerthen L. von Hunsdon
seinen Dienern.

LONDON

Gedruckt von John Danter.

1597.

Wer aber der anonyme Dichter dieser Tragödie und der ihr geistesverwandten ebengenannten Lustspiele und Historien war, darüber tauchen uns durch folgende Thatsache bestimmte Vermuthungen auf.

In der Bibliothek des British Museum in London liegt ein Bündel grosser Manuskriptblätter, theils von Schreiberhand, zum grösseren Theile aber von Bacon's eigener Hand geschrieben. Es ist ein „Promus" oder „Speicher eleganter Redewendungen" *(Promus of Formularies and Elegancies)*, eine Art Riesen-Notizbuch. Spedding beschreibt es und giebt einen kurzen Auszug VII, 189—211. Die Play-Seite (siehe Hamlet) ist auch darin enthalten. Eine englische Forscherin, Frau Henry Pott, hat sämmtliche Notizen — sie zählt 1655 — entziffert und im Jahre 1883 in Buchform veröffentlicht. Eines der wichtigsten Ergebnisse des Werkes liefert Blatt 111. Dieses Blatt ist erwiesenermaassen um Weihnachten 1594 geschrieben, und zwar ganz und gar von Bacon's Hand. Die eine Seite trägt die Aufschrift *„Formularies and Elegancies"*, und die andere ist mit Worten und Sätzen bedeckt, die fast ohne Ausnahme auf „Romeo und Julia" hinweisen.

Was war älter, die Tragödie oder die Notizen? Im einen Falle wären die Notizen nur Auszüge oder Reminiscenzen, im andern Falle sind es Vorarbeiten.

Die Notizen (1594) sind drei Jahre älter als der erste Druck (1597); Auszüge aus dem gedruckten Buche können es also nicht sein. Bliebe noch die Möglichkeit zu erwägen, dass das Stück selbst älter als die Notizen, und dass es drei Jahre vor dem Drucke auf den Brettern gewesen. Bacon hätte sich dann nach einer Vorstellung aus dem Kopfe Reminiscenzen niedergeschrieben. Nun, ich lasse hier die betreffenden Notizen folgen und gebe die entsprechenden Stellen der Tragödie. Sollte ein so geistvoller Kopf wie Bacon, wenn er aus der Theatervorstellung eines Dichtwerkes wie „Romeo und Julia" nach Hause kommt, wirklich solche Notizen gemacht haben wie: „Der Hahn". „Die Lerche". „Guten Tag, Bräutigam"?! Jedermann, der die folgenden Zeilen unbefangen liest, muss zugeben, dass die Seite 111 vom Jahre 1594 nichts anderes ist als eine Vorarbeit zu der 1597 im Druck erschienenen Tragödie.

Die Seite beginnt mit Aufzeichnungen wie „Guten Morgen" — „Guten Abend" — „Bon jour" in englischer, französischer, lateinischer Sprache. Das gegenseitige Begrüssen war vor 1600 in England überhaupt noch wenig üblich. Bacon hatte es in Frankreich schätzen gelernt. *„How now?"* (Nun?) das war die gewöhnliche Gesprächseröffnung. Bacon sucht also zunächst nach wohlklingenden englischen Begrüssungsformeln.

Promus 111. *Good morrow.* (Guten Morgen.)
Good swoear. (Guten Abend.)
Good travaile. (Gute Reise.)
Good matens. (Guten Morgen.)
Good betimes, bonum mane. (Guten Morgen.)

Romeo a. Juliet I, 1. *Good morrow Cousin.*
Guten Morgen, Vetter.

R. a. J. II, 3. *Good morrow Father.*
Guten Morgen, Vater.

R. a. J. II, 4. *Good morrow to you both.*
Guten Morgen euch beiden.

Pr. 111. *Bon iouyr Bon iour Bridegroome.*
Guten Tag Guten Tag Bräutigam.

R. a. J. II, 4. *Signior Romeo, Bon iour.*
Herr Romeo, guten Tag.

Pr. 111. *God day to me and good morrow to you.*
Guten Tag für mich und guten Morgen für euch.

R. a. J. I, 1. *Benvolio. Good morrow Cousin.*
Romeo. Is the day so young?

Benvolio. Guten Morgen, Vetter.
Romeo. Ist der Tag so jung?

— Was dem einen noch Morgen ist, erscheint dem andern, weil er früher aufgestanden, Tag.

Pr. 111. *I have not said all my prayers till I have bid you good-morrow.*
Ich habe nicht alle meine Gebete gesagt, bis ich euch guten Morgen geboten habe.

R. a. J. II, 2. *That I shall say goodnight, till it be morrow.*
So sag' ich denn Gut' Nacht, bis dass es Morgen.

Pr. 111. *Late rysinge — fynding a-bedde.*
Early risinge — sumons to rise.

Spät aufstehn — auf dem Bette finden.
Zeitig aufstehn — Aufforderungen aufzustehen.

R. a. J. IV, 5. Die Amme findet Julia im Bette:

Mistris, what Mistris? Juliet? Fast I warrant her she.
Why Lambe, why Lady, fie you sluggabed,
Why Love I say? Madam, sweat heart: why Bride?

Fräulein! he, Fräulein! Julia! Schnell, wahrlich du.
Nun, Lamm! Nun, Fräulein! Pfui, Langschläferin!
Mein Liebchen, sag' ich! Süsses Herz! Mein Bräutchen!

Pr. 111. *Surge puer mane surgere.*
Steh' auf Knabe früh aufstehen.

R. a. J. I, 1. *So early walking did I see your Sonne.*
So früh spaziren sah ich euern Sohn.

R. a. J. I, 1. *Many a morning hath he there beene seene,*
With teares augmenting the fresh mornings deaw.
So manchen Morgen ward er dort gesehn,
Den frischen Morgenthau mit Thränen mehrend.

Pr. 111. *romẽ* (Offenbar der Name des Helden der Tragödie: Romeo.)

Pr. 111. *Qui a bon voisin a bon matin. Lodged next.*
Wer einen guten Nachbar hat, hat einen guten Morgen.
Nebeneinanderwohnen.

R. a. J. II, 3. *Care keepes his watch in every old mans eye,*
And where Care lodges, sleepe will never lye.

Die Sorge wacht in alter Männer Augen,
Und wo die Sorge wohnt, will Schlaf nicht liegen.

Pr. 111. *Falsa quid est somnus gelidae nisi mortis imago.*
Was ist der Schlaf, als nur ein Trugbild des eisigen Todes?

R. a. J. IV, 1. Der Mönch überreicht Julia das Fläschchen mit dem Schlaftrunke. Er beschreibt ausführlich die Wirkung des Tranks und schliesst mit den Worten:

Each part depriv'd of supple government,
Shall stiffe and starke, and cold appeare like death,
And in this borrowed likenesse of shrunke death,
Thou shalt continue two and forty houres,
And then awake, as from a pleasant sleepe.

Ein jedes Glied gelenker Kraft beraubt,
Soll steif und starr und kalt wie Tod erscheinen;
So, in erborgter Ähnlichkeit des Todes
Sollst du verharren zweiundvierzig Stunden,
Und dann erwachen wie von heiterm Schlaf.

— Hier und dort das Wort „Schlaf“, hier „Trugbild, falsches Bild“, dort „erborgte Ähnlichkeit“, hier „kalter, eisiger Tod“, dort „steif und starr und kalt wie Tod“.

Pr. 111. *Albada.* (Morgenmusik.)

R. a. J. IV, 4. *'tis day.*
Play Musicke.
The Countie will be here with Musicke straight.
'S ist Tag.
(Man hört Musik)
Gleich wird der Graf hier sein mit der Musik.

Pr. 111. *Golden sleepe.* (Goldener Schlaf.)

R. a. J. II, 3. *But where unbrused youth with unstuft braine*
Doth couch his lims, there golden sleepe doth raigne.
Wo Jugend unverletzt, mit leerem Hirn
Die Glieder streckt, da herrscht der goldne Schlaf.

Pr. 111. *The wings of y^e morning.* (Die Schwingen des Morgens.)

R. a. J III, 2. *The wings of night.* (Die Schwingen der Nacht.)

Pr. 111. *The Cocke.* (Der Hahn.)

R. a. J. IV, 4. *The second Cocke hath Crow'd.*
Der zweite Hahn hat gekräht.

Pr. 111. *The Larke.* (Die Lerche.)

R. a. J. III, 5. *It was the Larke the Herauld of the Morne:*
Die Lerche war's, des jungen Morgens Herold!

Pr. 111. *Abedd — rose you — owt bed.* (Auf dem Bett — dich aufwecken — aus dem Bett.)

R. a. J. IV, 1. *To rowse thee from thy bed.*
Dich aufzuwecken aus dem Bett.

Pr. 111. *Uprouse. You are upp.* (Aufjagen. Du bist auf.)

R. a. J.: Du bist aufgejagt.

Pr. 111. *I doe as birds doe for I fly out of my feathers.*
Ich thu' wie Vögel thun, denn ich fliege aus meinen Federn.

In „Romeo a. Juliet“ ist der Begriff der „Frühe“ auch auf das Engste mit dem Begriff „Vogel“ verbunden: „*Nightingale, Larke, Cocke*“ (Nachtigall, Lerche, Hahn).

Pr. 111. *I pray God your early rising does you no hurt.*
Ich bitte Gott, dein zeitig Aufstehen möge dir nicht schaden.

R. a. J. IV, 4. *Get you to bed, faith youle be sicke to morrow*
For this nights watching.
Geht ihr zu Bett, ihr werdet krank sein morgen
Für's Wachen der Nacht.

Pr. 111. *Amen.*

R. a. J. II, 6. *Amen, amen!*

Pr. 111. *You have an alarm in yr head.*
Ihr habt einen Aufruhr in eurem Kopfe.

R. a. J. II, 3. *Young Sonne, it argues a distempered head.*
Mein Sohn, das zeigt in Aufruhr ist dein Kopf.

Pr. 111. *Block heads and clock heads.*
Dummköpfe und Glockenköpfe.

R. a. J. IV, 4. *Thou shalt be a loggerhead.*
Du sollst ein Dummkopf sein.

Pr. 111. *Good night* (Gute Nacht).

R. a. J. II, 2. *Good night.* (Gute Nacht.)
R. a. J. II, 2. *Goodnight, goodnight.* (Gutnacht, gutnacht.)
R. a. J. II, 2. *A thousand times goodnight.*
Nun tausend Mal Gutnacht!

R. a. J. II, 2. *Juliet. Good night, good night.*
Romeo. Parting is such sweete sorrow,
That I shall say good night, till it be morrow.

Julie. Gut' Nacht, gut' Nacht.
Romeo. Abschied bringt süsse Sorgen,
So sag' ich denn Gut' Nacht, bis dass es Morgen.

Pr. 111. *Well to forget.* (Gut zu vergessen.)

R. a. J. II, 2. *Juliet. I have forgot why I did call thee backe.*
Romeo. Let me stand here till thou remember it.

Julia. Vergessen ist's, warum ich dich zurückrief.
Romeo. So lass mich hier stehn, bis du dich erinnerst.

— Romeo legt Julia's Vergessen zum Guten aus, so kann er sein Bleiben verlängern.

— —

Das ist, unter Hinweglassung nur weniger Notizen, die Promus-Seite 111.

5. Das Aufhören der Anonymität und das Hervortreten des Dichternamens „William Shakespeare“.

Um's Jahr 1598 hatte sich der Schleier, der über dem Verfasser der anonymen Theaterstücke lag, hie und da etwas gelüftet. Es liefen Gerüchte um über die Verfasserschaft eines Buches, das den Dramen sehr nahe stand; es liefen zweifellos auch Gerüchte um über die weit wichtigere Verfasserschaft der Dramen selbst. Da aber die Angelegenheit, mit der diese Gerüchte zusammenhingen, eine sehr ernsthafte war, eine so ernsthafte, dass sie den Autor auf die Folter, unter Umständen auch auf's Schaffot bringen konnte, so musste ein dichterer Schleier, eine bessere Maske gefunden werden.

„Die Tragödie König Richards des Zweiten“ erregte aus politischen Gründen in hohem Grade das Missfallen der Königin Elisabeth. Hatte im Jahre 1597 für die Tragödie der Schleier der Anonymität genügt, so musste sie jetzt in einen besser schützenden Mantel der Pseudonymität gehüllt werden. — Sie erschien plötzlich mit dem Namen „William Shakespeare“ und der Jahrzahl 1598 auf dem Titelblatte.

Die Essex-Angelegenheit der Jahre 1598—1601 ist es, die ein ziemlich helles Licht auf die literarischen Vorgänge wirft. Graf Essex, der verzogene Liebling der alten Königin, war in seinem Thun und Reden zu eigenwillig geworden, hatte sich die Ungnade der Elisabeth zugezogen und war zum Statthalter des unruhigen Irland ernannt worden. Mit Widerwillen tritt Essex seinen neuen Posten an. Nach einigen kleinen Unternehmungen schliesst er Waffenstillstand mit den Aufrührern und kehrt eigenmächtig nach England zurück. Die Königin versagt ihm ihre Gnade, und Essex hat sich vor einem Gerichte von hohen Adligen und Rechtsgelehrten zu verantworten. Einer der Anklagepunkte ist literarischer Art.

Seit 1597, und wahrscheinlich schon früher, wurde die „Tragödie Richards des Zweiten“ vor dem Londoner Volke mit vielem Beifall gespielt. Jener mächtige IV. Akt, in welchem Richard durch seinen Vetter Bolingbroke (späteren Heinrich IV.) und durch das Parlament entthront wird, schnitt der Königin in's Herz. In Heinrich Bolingbroke glaubt sie Essex zu erkennen. Und: *„I am Richard, know you not that?“* (Ich bin Richard, wisst Ihr das nicht?) ruft sie einem ihrer vertrauten Räthe zu. (Dixon, Bacon's Persönliche Geschichte, S. 111.) In dieser Annahme wurde sie noch durch eine andere literarische Arbeit bestärkt. Über den gleichen Gegenstand war mit der Jahreszahl 1599 auf dem Titel ein kurzes Geschichtswerk erschienen. Ohne Verfassernamen, war das Buch dem Grafen Essex gewidmet und diese Widmung von einem Dr. John Hayward, unterzeichnet. Diesen Hayward, einen jungen Rechtsgelehrten, lässt die Königin greifen und in den Tower

werfen. Dann schickt sie nach demjenigen ihrer Rathgeber, der in literarischen Dingen am besten bewandert ist; sie lässt Francis Bacon holen.

Wir haben hierüber Bacon's eigene Erzählung. Denn im Jahre 1603 sah er sich durch die missgünstige Meinung, die gegen ihn herrschte, gezwungen, eine „Vertheidigungsschrift betreffs des Grafen Essex" erscheinen zu lassen. Hier erzählt er, wie er immer und immer zum Guten gesprochen und es versucht, zu einer Zeit, wo Essex auf seine Rathschläge nicht mehr hörte, die Königin milde gegen den Grafen zu stimmen. Hören wir Bacon selbst (X, 149, 150):

„*About the same time I remember an answer of mine in a matter which had some affinity with my Lord's cause, which though it grew from me, went after about in others' names. For her Majesty being mightily incensed with that book which was dedicated to my Lord of Essex, being a story of the first year of King Henry the fourth, thinking it a seditious prelude to put into the people's heads boldness and faction, said she had good opinion that there was treason in it, and asked me if I could not find any places in it that might be drawn within case of treason: whereto I answered: for treason surely I found none, but for felony very many. And when her Majesty hastily asked me wherein, I told her the author had committed very apparent theft, for he had taken most of the sentences of Cornelius Tacitus, and translated them into English, and put them into his text. And another time, when the Queen would not be persuaded that it was his writing whose name was to it, but that it had some more mischievous author, and said with great indignation that she would have him racked to produce his author, I replied, Nay Madam, he is a Doctor, never rack his person, but rack his stile; let him have pen, ink and paper, and help of books, and be enjoined to continue the story where it breaketh off, and I will undertake by collecting the stiles to judge whether he were the author or no.*"

(Um dieselbe Zeit erinnere ich mich einer Antwort von mir in einer Sache, die einige Verwandtschaft mit des Lords Angelegenheit hatte, und die, obgleich sie von mir ausging, dann in anderer Namen umherlief. Denn Ihre Majestät, mächtig erbittert über ein Buch, das Mylord von Essex gewidmet war, nämlich eine Geschichte des ersten Jahres König Heinrich's des Vierten, indem sie es für ein aufreizendes Vorspiel hielt, Frechheit und Aufruhr in die Köpfe des Volkes zu setzen, sagte, sie hätte wohlbegründete Meinung, dass Hochverrath darin wäre, und fragte mich, ob ich nicht einige Stellen darin finden könnte, die als Hochverrath vor Gericht gezogen werden könnten; worauf ich antwortete: Hochverrath fände ich wahrlich keinen, aber Felonie sehr viel. Und als Ihre Majestät mich hastig fragte, worin, sagte ich ihr, der

Autor hätte ganz offenbaren Diebstahl begangen, denn er hätte die meisten seiner Kraftstellen aus Cornelius Tacitus genommen, sie in's Englische übertragen und in seinen Text hineingesetzt. Und ein ander Mal, als die Königin nicht überredet werden konnte, dass es dessen Schrift wäre, dess Name darauf stand, sondern dass das Werk einen boshafteren Autor hätte, und mit grosser Entrüstung sagte, dass sie ihn foltern lassen wollte, damit er den wahren Autor nännte, erwiderte ich: Nein, gnädige Frau, er ist ein Doktor, foltern Sie nicht seine Person, aber foltern Sie seinen Stil; lassen Sie ihm Feder, Tinte, Papier und die nöthigen Bücher als Hilfsmittel geben, und befehlen Sie ihm, mit der Geschichte da fortzufahren, wo sie abbricht; ich werde es dann unternehmen, durch Vergleichen der Stile zu beurtheilen, ob er der Verfasser ist oder nicht.) So erzählt Bacon.

Wir sehen, auf die feinste Weise versteht er es, das Gemüth der Königin zu beschwichtigen und zugleich der Sache die Spitze abzubrechen. Beide Male zunächst scheinbare Zustimmung und dann sofortiges Hinüberspielen von dem gefährlichen politischen auf das harmlosere literarische Gebiet. Der Autor ist ein Verbrecher — er bestiehlt Tacitus; der Autor muss gefoltert werden — mit Papier und Tinte. Bemerkenswerth ist auch, wie Bacon das Buch so trefflich kennt, dass er sofort genau Bescheid geben kann: Tacitus ist ausgenutzt worden. Dass jenes Buch, das hier umschrieben wird als eine „Geschichte des ersten Jahres König Heinrich's des Vierten", die Entthronung Richard's II. behandelte, ist klar; denn das ist das Hauptereigniss dieses ersten Regierungsjahres. Im Übrigen weiss ich über das Buch, weil ich seiner nicht habhaft werden konnte, nichts zu sagen. Ob es von dem römischen Geschichtsschreiber viel entlehnt hat, sei dahingestellt. Dass aber die denselben Gegenstand behandelnde „Tragödie Richard's des Zweiten" voll von Tacitus-Gedanken ist, hat ein moderner Forscher, Holmes, in seinem Werke: „*The Authorship of Shakespeare*" (Die Verfasserschaft Shakespeare's) S. 252 nachgewiesen. Nebenbei sei erwähnt, dass Dr. Hayward später unter Bacon einen höheren Posten bekleidete.

Die bedeutungsvollste Stelle aber in Bacon's Erzählung ist die des ersten Satzes: „einer Sache, die, obgleich sie von mir ausging, dann in anderer Namen umherlief". Hätte Bacon von dem Geschichtsbuche allein gesprochen, so würde es völlig genügt haben, wenn er gesagt hätte: „unter anderm Namen". Mit der Mehrzahl „in anderer Namen" *(in others' names)* kann nichts anders gemeint sein als die beiden Namen Dr. John Hayward und William Shakespeare, das Pseudonym für das Buch und das Pseudonym für die Tragödie.

Eine Bestätigung der Gerüchte findet sich noch an einer zweiten Stelle derselben Schrift. Am 5. Juni 1600 musste sich Essex vor dem

Gerichtshofe verantworten. Bacon erzählt wörtlich (X, 153): „*And the Lords falling into distribution of our parts, it was allotted to me, that I should set forth some undutiful carriage of my Lord, in giving occasion and countenance to a seditious pamphlet, as it was termed, which was dedicated unto him, which was the book before-mentionea of King Henry the fourth. Whereupon I replied to that allotment, and said to their Lordships, that it was an old matter, and had no manner of coherence with the rest of the charge, being matters of Ireland, and therefore that I having been wronged by bruits before, this would expose me to them more; and it would be said I gave in evidence mine own tales. It was answered again with good shew, that because it was considered how I stood tied to my Lord of Essex, therefore that part was thought fittest for me which did him least hurt; for that whereas all the rest was matter of charge and accusation, this only was but matter of caveat and admonition.*“ (Und als die Lords die Vertheilung unserer Rollen vornahmen, ward es mir auferlegt, dass ich ein gewisses pflichtvergessenes Betragen Mylords vorbringen sollte, indem er Gelegenheit und Unterstützung gegeben habe zu einer aufrührerischen Flugschrift, so wurde sie genannt, die ihm gewidmet war, und die das vorhin erwähnte Buch von König Heinrich dem Vierten war. Worauf ich betreffs dieses Auftrags erwiderte und ihren Lordschaften sagte, dass es eine alte Sache wäre, und keine Art von Zusammenhang mit der übrigen Anklage hätte, die doch Irland beträfe, und dass, da mir schon früher mit Gerüchten Unrecht geschehen wäre, dies mich ihnen noch mehr aussetzen würde; und dass gesagt werden würde, ich brächte meine eigenen Geschichten als Zeugniss vor. Es wurde darauf mit gutem Schein geantwortet, dass, da in Betracht gezogen worden, wie nah ich Mylord Essex stünde, deshalb die Rolle für mich am geeignetsten gehalten würde, welche ihm am wenigsten schadete; denn, während alles Übrige Sache der Belastung und Anklage, wäre einzig dies nur Sache der Warnung und Ermahnung.) Man beachte wieder dies Verwischen-wollen. Zu den Worten „aufrührerische Flugschrift“ kommt der Zusatz: „so wurde sie genannt“ *(as it was termed)*; ferner beachte man die Ausdrücke: „eine alte Sache“ *(an old matter)*, „keine Art von Zusammenhang“ *(no manner of coherence)*. Endlich beachte man die nochmalige Bestätigung der Thatsache von umlaufenden „Gerüchten“ *(bruits)* und die Worte: „meine eigenen Geschichten“ *(mine own tales)*! Handelte es sich nur um das Hayward-Buch, eine *„story“*, so würde schwerlich das viel allgemeinere Wort *„tales“* gebraucht sein, was viel mehr dichterische Färbung in sich hat und ebenso gut Fabeln, Märchen, Dichtungen, Erzählungen, Dramen bedeuten kann. Kurz, die Gerüchte über diese *„tales“* waren sehr stark und nachhaltig. Bereits im November 1599 schrieb Bacon in

einem Briefe an die Königin (IX, 160): „*Envy beating so strongly upon me*" — und: „*My life hath been threatened, and my name libelled, which I count an honour.*" (Da die Missgunst so heftig auf mich losschlägt — und: Mein Leben ist bedroht worden, und mein Name in Flugschriften geschmäht, was ich für eine Ehre halte.)

In der Essex-Anklage vom 5. Juni 1600 wird Bacon trotzalledem überredet, bez. gezwungen, die Rolle des literarischen Anklägers zu übernehmen. Er führt sie mit grossem Geschick und mit möglichster Milde durch.

Immer aber, bei den wiederholten Unterredungen mit der Königin wie bei der Übernahme dieser peinlichen Amtspflicht, scheint die die Gemüther in weit höherem Maasse fesselnde und erregende „Tragödie Richards des Zweiten" durchzublitzen.

Und dass es diese ist, welche gegenüber ihrer harmloseren Hayward-Schwester die Hauptrolle spielt, darüber giebt uns „Eine Erklärung über den Verrath des verstorbenen Grafen Essex und seiner Mischuldigen" *(A Declaration touching the Treasons of the Late Earl of Essex and his complices)* Aufschluss, die Bacon 1601 im Auftrage der Königin verfassen musste. Essex, den Rathschlägen seines Freundes Bacon seit lange aus dem Wege gehend, hatte sich zu einem aufrührerischen Staatsstreiche hinreissen lassen. Sonntag Morgen, 8. Februar 1601, war er bewaffnet mit einigen hundert Edelleuten durch die Strassen Londons gezogen und hatte das Volk gegen die Königin aufgereizt. Der Aufruhr war im Keime erstickt worden, und Essex büsste wenige Wochen darauf seine Tollkühnheit mit dem Tode. Am Nachmittag nun vor jenem Aufruhr hatte man auf Anstiften der Essex-Freunde im Theater „Richard den Zweiten" aufführen müssen. Bacon erzählt in der ebengenannten Schrift (IX, 289, 290), indem er die Anklagspunkte gegen Sir Gillie Merricke, einen der Mitbetheiligten, aufführt: „*That the afternoon before the rebellion, Merricke, with a great company of others that afterwards were all in the action, had procured to be played before them the play of deposing King Richard II. Neither was it casual, but a play bespoken by Merricke. And not so only, but when it was told him by one of the players, that the play was old, and they should have loss in playing it because few would come to it: there were forty shillings extraordinary given to play it, and so thereupon played it was. So earnest he was to satisfy his eyes with the sight of that tragedy, which he thought soon after his Lord should bring from the stage to the state, but that God turned it upon their own heads.*"

(Dass am Nachmittage vor der Empörung Merricke mit einer grossen Gesellschaft anderer, die nachher alle mit in Thätigkeit waren, es veranlasst hatten, dass vor ihnen das Schauspiel der Entthronung König Richards II. gespielt wurde. — Auch war es nicht zufällig, sondern ein

Stück bestellt von Merricke. — Und nicht nur das, sondern, da ihm von einem der Schauspieler gesagt wurde, dass das Stück alt wäre, und dass sie durch seine Aufführung Verlust haben würden, weil nur wenige dazu kommen würden, wurden vierzig Schillinge extra bezahlt, damit es gespielt würde, und so wurde es daraufhin gespielt. — So ernst war er darauf bedacht, seine Augen durch das Ansehen dieser Tragödie zu erquicken, die bald nachher, wie er meinte, sein Lord von der Schaubühne auf die des Staates bringen würde, nur dass Gott es gegen ihre eigenen Häupter wandte.)

So wird in Bacon's Schilderung Merricke angegriffen, die Schauspieler entschuldigt, das Stück als „alt" und ganz unschuldig hingestellt, sein Dichter mit Stillschweigen übergangen.

Wie aber in dem Gerichtshofe, der über Leben und Tod zu urtheilen hatte (Dixon, S. 123), auch Essex' Jugendfreunde sassen, seine Blutsverwandten, sein Schwager Rich, so sass, durch die Verhältnisse dazu gezwungen, auch sein ehemaliger Freund, sein literarischer Rath und Helfer Francis Bacon als einer der Ankläger mit am Gerichtstische.

Wurde aber der, dessen Name auf dem Titelblatte der „Geschichte" stand, die doch sicher nur von Hunderten gelesen worden war, in den Tower geworfen, warum nicht auch der, dessen Name auf dem Titelblatte der „Tragödie" gedruckt stand, jener Tragödie, die von Tausenden gesehen und als unmittelbares Aufreizungsmittel der Massen von den Essex-Anhängern benutzt worden war? Die „Geschichte" spielte nur in der harmloseren Untersuchung vom 5. Juni 1600 eine Rolle; die „Tragödie" war eng verwickelt in die Anklage auf Leben und Tod, 19. Febr. 1601. Dr. Hayward wird beinahe gefoltert, Merricke wird mit dem Tode bestraft — aber kein Wort wird in der ganzen Angelegenheit gegen einen „William Shakespeare" gesagt!

Der Name „William Shakespeare" kommt ja überhaupt in keinem der zahlreichen Werke, in keinem der Hunderte von Briefen Francis Bacon's vor. Hier aber, in der Unterdrückung des Namens und in der scheinbaren Straflosigkeit des Tragödiendichters, ist jedenfalls der Schlüssel für die Strenge der ferneren Geheimhaltung zu suchen. Wir können vor der Hand nur Vermuthungen geben. Hatte Francis Bacon gegenüber der Königin ein Geständniss abgelegt und diese den literarischen Theil der Untersuchung niedergeschlagen? Hatte er sich seinem Vetter Cecil Burghley anvertraut (ein dunkler Brief Band X, 2, 3) und dieser den nahen Verwandten gerettet? Oder hatte man wirklich nach dem Schauspieler gefahndet, den man laut Titelblatt von 1598 als Verfasser der Tragödie vermuthen konnte, und war dieser Schauspieler nach Schottland oder nach Deutschland geflohen (englische Komödianten hielten sich vielfach im 17. Jahrhundert in Deutschland auf)? — All' das sind Vermuthungen, über die uns möglicherweise englische Biblio-

theken und Handschriftensammlungen noch Aufschluss geben können, die aber ebensoleicht nie eine volle Aufklärung finden werden. Denn es ist ebensoleicht möglich, dass sämmtliche auf diese Tragödienangelegenheit bezüglichen Schriftstücke später aus den Staatsakten entfernt wurden. Bacon erzählt in seiner „Geschichte König Heinrichs des Siebenten" (VI, 38), dass bald nach dessen Thronbesteigung alle die Akten, welche den früher verbannt gewesenen Heinrich Richmond, nunmehrigen König von England, befleckt hätten, „entstellt. gegittert durchstrichen und aus den Fäden genommen" worden seien *(defaced, cancelled, and taken off the file)* — also ganz vernichtet. Man kann sich denken, dass, wenn etwas Ähnliches über einen William Shakespeare-Fall sich in den Akten der Königin Elisabeth befunden, der Lordkanzler Francis Bacon, dessen Freund und Schützer König Jakob I. war, wohl Mittel finden konnte, die Spur unliebsamer Erinnerungen bis auf den kleinsten Federstrich aus den Staatsakten auszutilgen.

Von diesen Vermuthungen kehren wir auf den Boden der feststehenden Thatsachen zurück.

Nicht nur „Die Tragödie Richards des Zweiten" erschien 1598 mit dem Namen „William Shakespeare", sondern auch ein neues Lustspiel *„Love's Labour's lost"* (Der Liebe Mühe ist verloren), überdies auch eine Art moderner Literaturgeschichte, die nicht weniger als zwölf früher anonym erschienene Komödien und Tragödien als von „William Shakespeare" herrührend bezeichnet: „Die Edeln von Verona, Die Irrungen, Der Liebe Mühe ist verloren, Der Liebe Mühe ist gewonnen(?), Sommernachtstraum, Kaufmann von Venedig, Richard II., Richard III., Heinrich IV., König Johann, Titus Andronicus, Romeo und Julia", überdies „Venus und Adonis", „Lucretia" und „Manuskript-Sonette" nennt. Als Verfasser steht auf diesem literargeschichtlichen Buche „Francis Meres"; der Name des Buches ist „Die Handmagd der Wissenschaft" *(Palladis Tamia)*, ein Titel durchaus in Bacon'scher Denkweise erfunden, die einen guten Namen das „Handmädchen der Tugend" nennt und Notizbücher als „Handmädchen" *(handmaid)* bezeichnet.

Mit der Jahrzahl 1600 aber erscheinen nicht weniger als sechs neue Bücher, den Nameu „William Shakespeare" auf der Stirnseite. Es sind: „Viel Lärm um Nichts", „Der zweite Theil Heinrichs des Vierten", zwei Ausgaben vom „Kaufmann von Venedig" und zwei Ausgaben vom „Sommernachtstraum". Der Dichtername, der sich der Welt bis 1598 durchaus verborgen hatte, tritt plötzlich mit einer Hast in den Vordergrund der Literatur, die uns in Verbindung mit den politischen Thatsachen der Jahre 1598—1601 in ganz eigenthümlichem Lichte erscheint. Im Laufe von zwei bis drei Jahren nicht weniger als neun Bücher, die der Welt den Namen eines dramatischen Dichters „William Shakespeare" verkünden sollen — und Francis Bacon zu derselben Zeit von literarisch-

politischen Gerüchten nachdrücklich verfolgt und in die tragische Lage versetzt, einen Mann, dem er einst als Freund nahe gestanden, zum Tode verurtheilen zu müssen.

6. Shakespeare oder Shakspere?

Durchaus neu war der Name „William Shakespeare" nicht auf literarischem Gebiete. Bereits 1593 war ein kleines Büchlein erschienen, das in gewandt dahinfliesssenden Versen mit üppigen Farben die Geschichte von „*Venus and Adonis*" (Venus und Adonis) erzählte. Im Jahre 1594 eine zweite etwas längere Erzählung in Versen „*Lucrece*" (Lucretia). Keines von beiden Büchern hatte einen Dichternamen auf dem Titelblatte, beide sind dem jungen Grafen von Southampton gewidmet, und beiden ist eine kurze Widmung vorgedruckt, welche die Unterschrift „William Shakespeare" führt. Nach dem, was wir in den vorigen Abschnitten gehört haben, will aber eine solche Widmungsunterschrift um's Jahr 1600 auf einem englischen Buche nicht eben viel besagen. Ebensowenig wie die „Geschichte der Entthronung Richards des Zweiten" aus Dr. Hayward's Kopfe stammte, ebensowenig stammten „Venus und Adonis" und „Lucretia" aus dem Kopfe eines Mannes, der den Namen „William Shakespeare" in der Taufe erhalten hatte.

Der junge Graf Southampton zählte mit Essex zu dem Kreise junger Adligen, die als Liebhaber und regelmässige Besucher der Theater galten, und denen sich Anthony und Francis Bacon angeschlossen hatten. Die Überlieferung erzählt, Southampton habe tausend Pfund zur Erbauung eines öffentlichen Theaters hergegeben. Dafür musste dem kunstsinnigen Geber die Schauspieltruppe, dafür musste ihm aber auch der Dichter dankbar sein, dessen Dramen von dieser Truppe am besten zur Geltung gebracht wurden. Der Dichter schreibt ein Buch, der Schauspieler muss es dem Grafen widmen; so ist allen geholfen, und so mögen wohl die Widmungen zu „Venus und Adonis" und „Lucretia" entstanden sein. — Als innere Beweise dafür, dass der Dichter dieser poetischen Erzählungen nicht ein Mann sein konnte, der erst vor wenig Jahren mit mittelmässiger Schulbildung aus dem entfernten Landstädchen Stratford nach London gekommen war und hier zunächst niedere Theaterdienste verrichtet hatte, diene die Thatsache, dass beide Gedichte in ausserordentlich gewandten, tadellosen Versen geschrieben sind, und dass die Sprache dieser Verse durchaus die des Londoner Hofes ist, frei von jeder Spur eines Anklanges an eine Provinzial-Mundart. Kommen dazu noch so auffällige Beweise wie der, dass hier die Venus ebenso über die Wirkung und Zahl der Sinne philosophirt, wie wir das oben bei Bacon kennen gelernt haben, so gewinnen unsere Vermuthungen mehr und mehr Sicherheit. Man höre,

wie naturwissenschaftlich diese Venus ihren Adonis anschwärmt (Tauchnitz-Edition VII, 301):

Had I no eyes but ears, my ears would love
That inward beauty and invisible;
Or were I deaf, thy outward parts would move
Each part in me that were but sensible:
Though neither eyes nor ears, to hear or see,
Yet should I be in love by touching thee.
Say that the sense of feeling were bereft me,
And that I could not see, nor hear, nor touch,
And nothing but the very smell were left me,
Yet would my love to thee be still as much;
For from the still'tory of thy face excelling
Comes breath perfum'd, that breedeth love by smelling.
But, O, what banquet wert thou to the taste,
Being nurse and feeder of the other four! . . .

Hätt' ich kein Aug', nur Ohren; meine Ohren
Sie würden deine innre Schönheit lieben;
Wär' taub ich, würden deine äussern Glieder
Erregen in mir, was nur sinnenfähig:
Wenn weder Aug' noch Ohr, zu sehn noch hören,
Würd' ich dich lieben doch, indem ich fühlte.
Und denk', des Fühlens Sinn sei mir geraubt,
Dass ich nicht könnte sehn, noch hör'n, noch fühlen,
Und nichts als einzig der Geruch mir bliebe,
Die Lieb' zu dir, sie würde doch nicht kleiner;
Denn von den Dünsten deines Angesichts
Steigt Athemduft, der Lieb' erzeugt durch's Riechen.
Doch, welch' ein Schmaus wärst du für den Geschmack erst,
Der Amm' und Nährer ist der andern vier! . . .

Kurz, der Name „William Shakespeare", der auf den Widmungen der Gedichte „Venus und Adonis" und „Lucretia" gedient hatte, ward vier Jahre später wieder hervorgesucht und auf die Titelblätter der Dramen gedruckt.

So endet die Namenlosigkeit des grossen Anonymus von 1591 bis 1598 mit dem Pseudonym „William Shakespeare"! —

Wer aber war der Mann, der als Maske gebraucht wurde?

Er war in dem Landstädtchen Stratford am Avon in der Grafschaft Warwick geboren und findet sich daselbst im Taufbuche unter'm 26. April 1564 eingetragen als „Wilhelm, der Sohn Johann Shakspere's." *(1564 April 26. Gulielmus filius Johannes [sic] Shakspere.)* Über

seine Kindheit, Erziehung und früheste Jugend wissen wir nichts, was sich durch irgend welche Quellen feststellen liesse. Wohl aber wird uns durch genaue Kirchenbucheintragungen bestätigt, dass er im Alter von $18^1/_2$ Jahren eine 26 Jahre alte Landsmännin heirathete, mit 19 Jahren Vater einer Tochter und vor seinem 21. Jahre auch noch Vater von Zwillingen ward, 1585. Die Verhältnisse waren misslich; der junge Vater verliess, und zwar vermuthlich bald darauf, seine Familie und ging nach London.

Durch Überlieferung wird berichtet, dass er die Pferde der wohlhabenden Theaterbesucher während der Vorstellung gehalten habe und dann zunächst Theaterdiener geworden sei. Urkundlich steht fest, dass er 1593 Mitglied der öffentlichen Schauspielertruppe war, welche zu Diensten, bez. im Schutze des Lord Oberkämmerers stand. Zu den Rollen, von denen wir mit Sicherheit wissen, dass er sie gespielt hat, zählen der Geist im „Hamlet", Falstaff in „Heinich IV." und Falstaff in den „Lustigen Weibern". Vom Jahre 1597 beginnend, erwarb er wiederholt in seiner Vaterstadt Stratford Grundstücke und Ländereien und hielt sich auch zeitweilig daselbst auf, bis er einige Jahre vor seinem Tode als wohlhabender Mann ganz dahin übersiedelte. Wann diese gänzliche Rückkehr nach Stratford erfolgt ist, darüber schwanken die Vermuthungen zwischen den Jahren 1597 bis 1613; unzweifelhaft fest steht nur, dass er die drei letzten Lebensjahre 1613 bis 1616 ganz in seinem Heimathstädtchen zugebracht hat. Am 25. März 1616 liess er sein Testament entwerfen und unterzeichnete es an drei verschiedenen Stellen; am 23. April desselben Jahres starb er, 52 Jahre alt, und ward in der Stratforder Kirche begraben.

Das ist der Lebenslauf des Mannes, den die Welt bisher für den Dichter der gelehrtesten und geistvollsten aller Dramen der Welt gehalten hat. Und das ist Alles, was sich über seine Persönlichkeit aus den Quellen nachweisen lässt.

Was er der Welt Schriftliches hinterlassen hat, das ist nicht mehr als die drei ebenerwähnten Testamentsunterschriften und zwei Unterschriften unter wenig wichtigen geschäftlichen Urkunden. Sonst ist nicht eine Zeile, nicht ein Wort, viel weniger ein Brief, ein Vers, ein Manuskriptblatt oder gar eine Dramenhandschrift von ihm vorhanden. Das Wichtigste der fünf Unterschriften aber ist, dass sie, ebenso wie die Kirchenbucheintragungen, alle fünf die Form „Shakspere" zeigen, während der Dichtername regelmässig „Shakespeare", bisweilen sogar „Shake-speare" gedruckt ward. Das heisst, während der eine Name die zwei Vokalklänge e und i hat, hat der andere die Vokalklänge a und e: während sie bei dem einen lang sind, sind sie bei dem andern kurz; während sich der eine Name von „*shake*" und „*speare*", „schütteln"

und „Speer“, ableitet, leitet sich der andere von „Jacques“ und „Pierre“, „Jakob“ und „Peter“, ab:

Shakespeare, gesprochen: Scheekspier = Shake-speare, Speerschütteler,
Shakspere, gesprochen: Schackspr oder Schäckspr = Jacques' Pierre,
bez. Jack's Pierre, Peter Jakobssohn.

Davon, dass der in Ruhestand getretene Schauspieler in Stratford noch irgend welchen literarischen Verkehr oder irgend welchen Briefwechsel mit Schauspielern, Buchhändlern, Dichtern oder irgend welchen Londoner Geistesgrössen gehabt, ist nichts bekannt, was sich irgend quellengemäss nachweissen liesse. Eine Bibliothek oder Manuskripte hinterlässt er nicht; wohl aber wird in seinem Testamente über die „zweitbeste Bettstatt“ verfügt. Eine seiner Töchter unterzeichnete ein gerichtliches Abkommen mit einem Krakel. Mit der Schreibkunst des Schauspielers William Shakspere ist es aber auch nicht weit her. Während die Gelehrten und Dichter der gleichen Zeit ihre Unterschriften in deutlichen, steilen römischen Lettern zu schreiben pflegten, und die Unterschriften eines Francis Bacon, eines Ben Jonson nichts an Klarheit zu wünschen lassen, sind alle fünf Unterschriften des Stratforder Schauspielers kindliche, unbeholfene Krakeleien, ihre Buchstaben vielfach unzusammenhängend und den gedruckten Buchstaben nachgeahmt. Wehe dem armen Setzer, der nach dieser Handschrift nur einen einzigen Bogen hätte setzen sollen!

Das war der Mann „William Shakspere“. Alles, was sonst noch in der zeitgenössischen Literatur über William Sh. zu finden ist, bezieht sich auf den Dichter „William Shakespeare“.

Dass aber dieser Dichter sich nicht nur gedruckt, sondern auch geschrieben als „William Shakespeare“ kund giebt, davon zeugt jenes eigenthümliche, leider nur theilweise erhaltene Manuskriptbuch, das Spedding, der Bacon-Herausgeber, 1867 in Papieren fand, die dem Herzog von Northumberland gehören. Es ist dasjenige Schriftstück, worin sich der vollständige Text der „Vergnügungs-Konferenz“ vorfand, die 1592 als „Mylord Essex' Festpiel“ aufgeführt wurde. Auf dem Umschlage steht das Verzeichniss alles dessen, was einst in dem Buche enthalten war, aber nicht mehr vollzählig enthalten ist; denn die grosse Mehrzahl der hinteren Blätter ist entfernt worden. Dieses Inhaltsverzeichniss sagt uns aber, dass ausser der „Vergnügungs-Konferenz“ und mehreren Gelegenheitsschriften und Essays, die wir als von Bacon geschrieben kennen, sich auch „Richard II.“ und „Richard III.“ darin befunden hatten. Die Manuskripte entstammen den Jahren 1592 bis 1597. Die Tragödie „Richard II.“ findet sich also, noch ehe sie gedruckt ist, mit unzweifelhaften Bacon-Manuskripten unter einer Decke. Oder, gesetzt auch, die Tragödie wäre 1597 schon erschienen gewesen, ehe

die Manuskriptblätter entstanden, warum wäre sie dann nicht in Buchform gekauft und in den Bücherschrank gesetzt worden, sondern von einem Bacon-Schreiber abgeschrieben? Und mit dem vielsagenden Inhaltsverzeichnisse nicht genug; sondern der übrige freie Theil der Seite ist von dem Schreiber, dem Bacon die Arbeit anvertraut hatte, mit allerlei Federkritzeleien bedeckt, darunter mehrmals der Name Bacon's in seiner alterthümlichen Form „Frauncis Bacon“ und sieben oder acht Mal der Name „William Shakespeare“, genau so geschrieben, wie der Dichtername auf den Dramentiteln gedruckt ist.

Dieses Blatt ist das einzige Papier aus dem 16. und 17. Jahrhundert, das die Namen Bacon und Shakespeare dicht nebeneinander zeigt. Und dieses Blatt ist der Anfang eines Buches, das neben mehreren anderen dramatischen Arbeiten Bacon's die Manuskripte der Tragödien „Richard II.“ und „Richard III.“ enthielt. —

Wohl steht von 1598, bez. 1600 an der Name „William Shakespeare“ fast jedem neuen Werke des dramatischen Meisters aufgedruckt, das hindert aber nicht, dass diese Dichtungen dem Ohre nach wie vor wie von Francis Bacon klingen.

Im Jahre 1600 erschienen vier, innerhalb der nächsten zwanzig Jahre aber erscheinen in Summe nur fünf neue Bücher mit dem Namen „William Shakespeare“ auf dem Titel. Es sind:

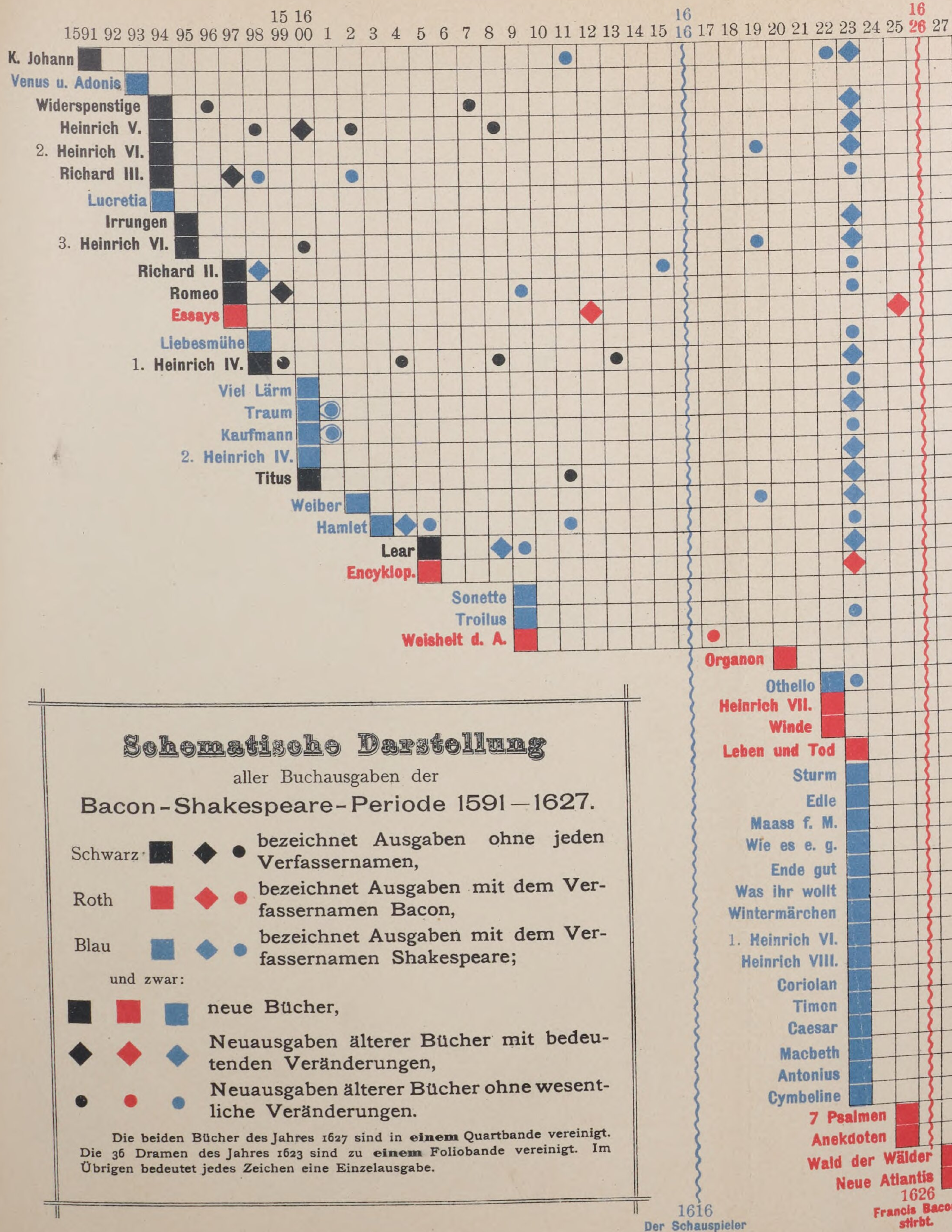
1602 „Die lustigen Weiber von Windsor“,
1603 „Hamlet“,
1608 „König Lear“ (bereits 1605 anonym erschienen; beide Ausgaben älterer Form),
1609 „Troilus und Cressida“
und 1609 „Sonette“.

1616 stirbt der Schauspieler William Shakspere in Stratford. 1622 erscheint die erste Ausgabe von „William Shakespeare's“ „Othello“ (gleich den andern in Quartformat), und 1623 die grosse Folio-Gesammtausgabe mit einer Menge gänzlich neuer, völlig umgearbeiteter und theilweise umgearbeiteter Dramen. Nur etwa ein Viertel der 36 Dramen zeigt die früher bekannte, in den Quartausgaben vorhandene Form.

7. Die Buchausgaben der Bacon-Shakespeare-Periode.

Ich gebe auf nebenstehendem Blatte eine schematische Darstellung der Buchausgaben der Bacon-Shakespeare-Periode von 1591 bis 1627. Schwarz bedeutet die anonymen, blau die mit Shakespeare, roth die mit Bacon bezeichneten Buchausgaben.

Ein Blick auf das durch die Farben so beredte Bild belehrt uns, eine wie grosse Menge der später so berühmten Dramen zunächst ohne



Schematische Darstellung

aller Buchausgaben der

Bacon-Shakespeare-Periode 1591—1627.

Schwarz ■ ◆ ● bezeichnet Ausgaben ohne jeden Verfassernamen,

Roth ■ ◆ ● bezeichnet Ausgaben mit dem Verfassernamen Bacon,

Blau ■ ◆ ● bezeichnet Ausgaben mit dem Verfassernamen Shakespeare;

und zwar:

■ ■ ■ neue Bücher,

◆ ◆ ◆ Neuausgaben älterer Bücher mit bedeutenden Veränderungen,

● ● ● Neuausgaben älterer Bücher ohne wesentliche Veränderungen.

Die beiden Bücher des Jahres 1627 sind in **einem** Quartbande vereinigt. Die 36 Dramen des Jahres 1623 sind zu **einem** Foliobande vereinigt. Im Übrigen bedeutet jedes Zeichen eine Einzelausgabe.

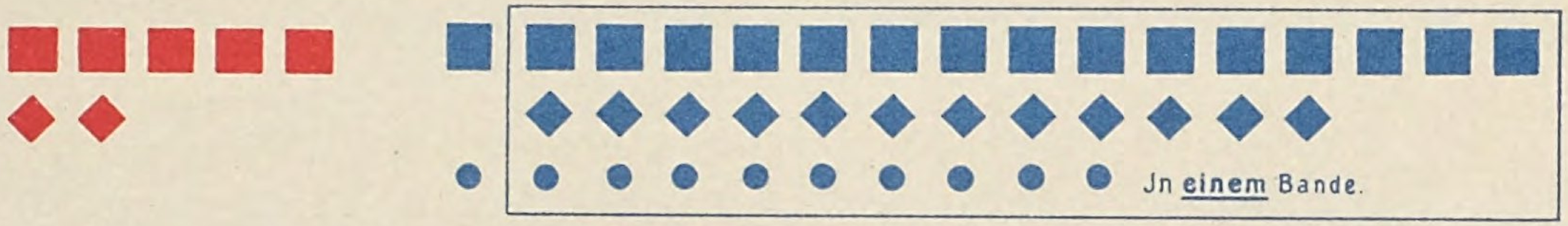
1591—1605, 15 Jahre, in denen Bacon **viel** freie Zeit hat:



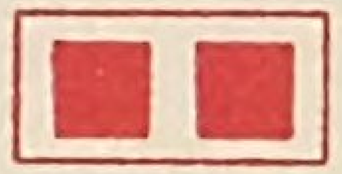
1606—1621, 15 Jahre, in denen Bacon **sehr wenig** freie Zeit hat:



1622—1626, 5 Jahre, in denen Bacon vollkommen Herr seiner Zeit ist:



1627. Im Jahre nach Bacons Tode:



Schematische Darstellung

des Verhältnisses der Buchausgaben 1591—1627 zu Bacon's freier Zeit.

Roth bezeichnet **Bacon-Ausgaben**, Schwarz **anonyme**, Blau **Shakespeare-Ausgaben.** Die liegenden Quadrate stellen **neue Bücher** dar, die über Eck stehenden Quadrate **Neuausgaben mit wesentlichen Verbesserungen**, die Punkte **Neuausgaben ohne wesentliche Veränderungen.**

Namen erschienen ist. Eine Anzahl davon erscheint zwei, drei, fünf Mal und immer wieder anonym. Einige erscheinen, nachdem sie ein- oder zweimal anonym gedruckt worden sind, mit dem Namen Shakespeare. Neun Dramen kommen gleich mit dem Namen Shakespeare an's Licht. Zur selben Zeit erscheinen drei der berühmten Dramen wiederum anonym im ersten Drucke. Das erste Auftreten des Namens Shakespeare, ersehen wir aus dem Schema, ist das auf den Widmungen von „Venus und Adonis" und „Lucretia" 1593 und 1594. Dann ruht der Name, bis 1598 die Titelblätter der 2. Auflage „Richard des Zweiten", der 3. Auflage „Richard des Dritten" und der ersten Auflage von „Verlorne Liebesmüh" das Wort „Shakespeare" mit dem Drama in Verbindung bringen. So erscheinen denn bis zum Jahre 1616 im Ganzen 21 Ausgaben der Dramen mit dem Namen William Shakespeare, aber 26 Ausgaben anonym.

Vom Jahre 1605 an, das zeigt uns das Schema durch das Überwiegen der weissgelassenen Felder, erleidet das Erscheinen der Dramen einen völligen Stillstand, die Sonette und „Troylus" kommen 1609 zum Druck, im Übrigen nur fast unveränderte Neudrucke der älteren Stücke.

1616 stirbt der Schauspieler „William Shakspere", ohne irgend mit einem Worte für seinen literarischen Nachlass gesorgt zu haben, fern von London.

Wieder verfliessen Jahre. Da erscheint plötzlich 1622 die Tragödie „Othello", und 1623 folgt die Folio-Ausgabe mit 36 Dramen.

1621 war Bacon's Sturz erfolgt. Die vielen rothen Felder der Jahre 1622—1627 zeigen uns leuchtend, mit welchem Fleisse der sechszigjährige Gelehrte arbeitete. Und im gleichen Jahre mit der „Encyklopädie" und der „Geschichte des Lebens und Todes" die grosse „Shakespeare-Ausgabe"! Die blaue Zickzacklinie bezeichnet das Todesjahr des Schauspielers 1616, die rothe bezeichnet das Todesjahr des Gelehrten. Jahre lang vor'm Tode des ersten passirt nichts, die Jahre aber vor'm Tode Bacon's, in's Besondere die Jahre 1622 bis 1625, sind wohl die glanzvollsten der Literatur aller Völker des Erdbodens. Die Quadrate der graphischen Darstellung führen uns bildlich diese Thatsache auf das Eindringlichste vor's Auge. —

Das zweite Schema stellt das Verhältniss der Buchausgaben zu Bacon's freier Zeit noch drastischer dar.

1591—1605 hat Francis Bacon viel freie Zeit. Es erscheinen:

12 neue Dramen anonym,
9 neue Shakespeare-Bücher,
5 wesentliche Verbesserungen von Dramen
und nur 2 Bücher mit Bacon's Namen.

1606—1621 ist Bacon vollauf durch sein Amt beschäftigt. Sofort stockt auch das Erscheinen der Shakespeare-Dramen; in 15 Jahren nur 2 neue Bücher mit dem Namen Shakespeare!

1622—1626 widmet sich Bacon, frei von aller Staatsthätigkeit, ganz der Wissenschaft und Literatur. 5 neue Bücher erscheinen unter seinem eigenen Namen, zwei wesentlich neuverbesserte ebenso. Und zu gleicher Zeit beginnt auch wieder das Erscheinen von Shakespeare-Stücken: 1622 „Othello" in Quart, 1623 die Folio-Ausgabe mit 15 neuen und 12 wesentlich umgearbeiteten Dramen.

Ein Jahr nach Bacon's Tode erscheinen in einem Quartbande vereinigt „Der Wald der Wälder" und die „Neue Atlantis". —

Rufen wir uns nochmals die Jahreszahl 1616 als Todesjahr des Schauspielers Shakspere in's Gedächtniss, so sehen wir, dass das Hervortreten der Dramen viel weniger vom Leben und Tode des Schauspielers abhängig erscheint, als von den äusseren Lebensumständen Francis Bacon's.

8. Gegenseitige Hindeutungen.

A. Bacon deutet auf Shakespeare.

Kein gelehrter Autor irgend welcher Zeit oder irgend welches Volkes ist so von dem Gedanken an Theater und Drama erfüllt wie Bacon, bei keinem tauchen so oft Hinweise auf Bühne und dramatische Kunst hervor, keiner entnimmt so oft seine Vergleiche dieser holden Welt des Scheins, keiner spricht mit mehr Sachkenntniss über alles, was sich auf darstellende Kunst bezieht.

Von dem kurzen Kernworte „Dramatische Poesie ist sichtbar gewordene Geschichte" beginnend, lässt sich diese Vorliebe durch die Encyklopädie, das Organon, die Naturgeschichte, die schönwissenschaftlichen Werke, die Briefe, kurz durch alle Geistesäusserungen Bacon's hindurch verfolgen.

Am Schlusse des fünften Buches der „Encyklopädie" ist von der Gedächtnisskunst die Rede. Ein Jäger, der einen Hasen verfolgt, ein Apotheker, der seine Büchsen ordnet, ein Schulmeister, der eine Rede hält, ein Knabe, der Verse auswendig hersagt, ein Schauspieler, der auf der Bühne agirt, alle diese Bilder, sagt Bacon, bleiben leichter in der Erinnerung haften als die blossen Begriffe Entdeckung, Anordnung, Beredtsamkeit, Gedächtniss und Handlung. Bei dem Begriffe „Handlung" fällt ihm, dem Philosophen, Juristen und Staatsmanne, dem Historiker, Naturforscher und Essayisten, zuerst die Bühne ein! Am Schlusse des sechsten Buches aber empfiehlt er die Schauspielkunst als vortreffliches Erziehungsmittel: eine Kunst, „die das Gedächtniss stärkt, Ton und

Wirkung der Stimme und Aussprache regelt, Miene und Bewegung angenehm macht, ein ziemliches Selbstvertrauen einflösst und junge Männer daran gewöhnt, dass man auf sie sieht" *(quae memoriam roborat; vocis et pronunciationis tonum atque efficaciam temperat; Vultum et gestum ad decorum componit, Fiduciam non parvam conciliat, denique oculis hominum juvenes assuefacit).* Darauf kommt das Beispiel, das jener bekannten Hamlet-Stelle, wo der deklamirende Schauspieler um Hekuba weint, wie aus den Augen geschnitten ähnlich ist. Und auch wenige Seiten später, im siebenten Buche, wiederholtes Zurückkommen auf Bühne und Schauspielkunst.

Im „Neuen Organon" trägt einer der Irrthümer, denen der Menschengeist hauptsächlich unterworfen ist, den Namen *„Idola Theatri"* (Götzenbilder des Theaters), Bacon vergleicht die Systeme der Philosophen mit Theatervorstellungen, die die Zuhörer im Voraus gefangen nehmen. — Im „Wald der Wälder" finden wir unter der Aufschrift „Eindrücke, welche die Leidenschaften des Geistes auf den Körper machen" einen vier Seiten langen Abschnitt, der dem Schauspieler mehr Nutzen bietet als manches dickleibige Buch über Mienenspiel und Körperbewegung. Die Anschauungen stimmen durchaus mit den im „Hamlet" entwickelten überein. Am Ende der „Geschichte der Winde" und am Ende der „Geschichte des Dichten und Dünnen" wird auf Schauspiele und Vulgärstücke verwiesen.

Wollte man nur ganz mechanisch zusammenzählen, wie oft in den Hauptwerken der „Grossen Erneuerung der Wissenschaften" die Worte Bühne, Schauspiel, Theater, Schauspieler, spielen, Poesie, dramatisch vorkommen, es würden sich ganz stattliche Zahlen ergeben.

Am auffälligsten aber und, man darf wohl sagen, mit unverkennbarer Absicht sind die Anspielungen auf Theater und dramatische Kunst in der „Geschichte König Heinrichs des Siebenten", jenem Werke, das als erstes nach Bacon's Sturze und ein Jahr vor den „Vermehrungen der Wissenschaften", 1622, erschien. Nur wenige Seiten kann man lesen, und man stösst wieder und wieder auf eine der Wendungen: den Schauspieler unterrichten, die Rolle spielen, das Soufflirbuch halten, Verkleidung, Bühne, Schwank, Maskenspiel, Tragödie. Selbst ein Satz wie folgender erscheint mitten in der historischen Schilderung: „Deshalb kam jetzt, wie am Ende eines Stückes, eine ganze Anzahl auf einmal auf die Bühne". Die von mir aufgefundenen, ganz auffälligen Theaterstellen dieses „Heinrich VII." belaufen sich der Zahl nach auf gegen Hundert. Die hauptsächlichsten sind früher bereits einzeln aufgeführt worden.

Auch in den vielgelesenen „Essays" spielt das Theater eine bedeutungsvolle Rolle. Im Essay *„Of Building"* (Über Baukunst) nimmt den grössten Theil die Beschreibung eines Idealpalastes ein. Als

Hauptraum darin aber wird ein grosser Festsaal verlangt, und darunter ein ebensolcher als Ankleide- und Vorbereitungsplatz zu Zeiten von Festlichkeiten. Wie sehr dem Verfasser diese Angelegenheit am Herzen lag, das geht aus der Fassung hervor, die dieselbe Stelle in der 1638 erschienenen lateinischen Übertragung der Essays zeigt (*Sermones fideles, sive Interiora rerum*). Das Latein dieser Ausgabe, obgleich sie erst zwölf Jahre nach des Verfassers Tode erschien, ist in der Hauptsache von Bacon selbst geschrieben. Die Stelle lautet hier wörtlich: „*Et subter eam Cameram item alteram, similis longitudinis et latitudinis: quae apparatum et instructionem, ad festa, ludos, et ejus modi magnificentias; actores etiam, dum se ornent et parent, commode recipiat*“. (Darunter ein ebensolcher Raum, ähnlich in Länge und Breite, welcher Garderobe und Coulissen zu den Festzügen, Schauspielen und dergleichen Herrlichkeiten, dann auch die Schauspieler, während sie sich ankleiden und schmücken, bequem aufnimmt.) Ich wiederhole nochmals: in der englischen Ausgabe letzter Hand (1625) steht dieser Satz nicht, sondern erst in der lateinischen von 1638. Es umschwebt also auch ihn eine gewisse Heimlichkeit. In den Festsälen ihrer Paläste aber sahen Elisabeth, Jakob und Karl nicht nur die Maskenzüge und Festspiele, sondern auch die allwöchentlich mehrmals stattfindenden Theatervorstellungen derselben Schauspieler, die am Nachmittage unter freiem Himmel für's Volk spielten. Hier sahen König und Hof oft in derselben Woche zwei Shakespeare-Aufführungen.

Einer der längsten Essays behandelt die „Freundschaft“ (*Of Friendship*). Er erscheint erst in der Ausgabe von 1625 und ist, wie Bacon ausdrücklich sagt, seinem Freunde Toby Matthew, dem Sohne des Bischofs von York, gewidmet, einem Manne, der sich lange Jahre in Frankreich, Italien und Spanien aufhielt, demselben, der die „Essays“ in's Italienische übersetzte (*Saggi Morali*), und der als junger Mann bereits in einem der Bacon-Essex-Festspiele am Hofe eine Rolle gespielt hatte. Wie der Mensch nur einen Arzt haben kann, heisst es im Essay über die Freundschaft, so kann der Mensch auch nur einen Freund haben. Wer einen wahren Freund hat, der besitzt gleichsam zwei Seelen. Dieser Essay ist ausdrücklich Toby Matthew gewidmet. Toby Matthew ist also der eine Freund, das zweite Leben Bacon's; und dieser Essay, dieses so glühende und so persönlich gemeinte Lob der Freundschaft schliesst mit den Worten: „*I have given the rule, where a man cannot fitly play his own part; if he have not a friend, he may quit the stage*“. (Ich habe die Regel gegeben, wo ein Mann seine eigene Rolle nicht geschickt spielen kann; wenn er keinen Freund hat, soll er die Scene verlassen.) — Bacon ist keiner, der einen solchen Herzenserguss mit einem Gemeinplatz oder mit einer Theaterphrase schliessen würde. Da diese Worte am Schlusse so bedeutungsvoller

Seiten stehen, müssen sie auch voll gewogen werden. Toby Matthew ist, wie aus vielen Stellen des Briefwechsels hervorgeht, der Hauptberather in schönliterarischen Dingen. Immer erhält er einmal ein Werk der „Erholung" *(recreation)*, ein Werk der „Erfindung" *(invention)*, wie sich Bacon ausdrückt, von diesem im Manuskripte zugesandt. Aber die Titel sind nie im Briefe genannt. Oder, wenn sie genannt waren, so sind sie vor der lange Jahre später erfolgenden Herausgabe der Briefe von Toby Matthew selbst vernichtet worden, denn der vorsichtige, vielleicht übervorsichtige Freund hat vor dem Drucke des Briefwechsels sehr viele Stellen gestrichen und so manchen Namen ausgelassen oder unkenntlich gemacht. Wir werden bald hören, wenn irgend einer um die pseudonyme Dichterthätigkeit Bacon's wusste, so war es Toby Matthew.

Am meisten Aufschluss möchte man von dem Essay erwarten, der die Überschrift führt: *„Of Masks and Triumphs"* (Über Maskenspiele und Festaufzüge). Nun, er giebt einen gewissen Aufschluss, aber nur in negativer Weise, nämlich durch Verschweigen und Verwischen. Aus den noch vorhandenen Rechnungsbüchern der Hoffestlichkeiten wissen wir, wie oft vor den Augen der Elisabeth und vor den Augen König Jakobs Shakespeare-Tragödien und -Komödien aufgeführt wurden, dass z. B. kurz nacheinander auf bestimmten Wunsch des Königs zweimal „Der Kaufmann von Venedig" gegeben wird, also bei Hofe aufgeführt wird, in demselben Saale, wo auch die Maskenspiele und Festaufzüge stattfanden. Aber wie der Name „William Shakespeare" im ganzen gedruckten Bacon nicht vorkommt, so erscheint auch hier in diesem Essay unter den Hoffestlichkeiten weder das Wort Komödie, noch Tragödie. Der Mann, der den Schauspielern so treffliche Regeln über Mienen- und Körperspiel zu geben wusste, der die Schauspielkunst als Erziehungsmittel empfiehlt, der im siebenten Buche seiner „Vermehrungen der Wissenschaften" Dinge sagt, die zu dem Trefflichsten zählen, was je über menschliche Leidenschaft gedacht und geschrieben worden ist — er spricht an dieser Stelle nur von Masken- und Festspielen. Neben diesem Verschweigen giebt sich aber gerade hier recht deutlich auch noch ein Verwischenwollen kund. Der kurze Aufsatz, mit ausserordentlicher Frische und Sachkenntniss geschrieben, beginnt mit den Worten: *„These things are but toys, to come amongst such serious observations"*. (Diese Dinge sind nur Spielereien und sollten eigentlich nicht unter solch ernsthafte Betrachtungen kommen) und schliesst mit den Worten: *„But enough of these toys"* (Doch genug von diesen Spielereien).

Wir haben schon oben die Stelle der Encyklopädie kennen gelernt, wo Bacon nach den herrlichen Worten über dramatische Poesie

jene drei Parabeln erzählt und dann mit der kühlen Phrase abschliesst: „Doch es ist nicht gut, zu lange im Theater zu verweilen".

Eine solche Wiederholung abfälliger Äusserungen über einen Gegenstand, dem Bacon in seinen Schriften immer und immer wieder nahe tritt, muss uns gerade bei ihm sehr verdächtig vorkommen. Wir wissen, nichts lag diesem Riesengeiste fern, nichts erschien ihm zu gering, in den Kreis seiner Betrachtungen gezogen zu werden. Er bespricht mit gleichem Ernste die höchsten Aufgaben der Philosophie wie die Vorbereitungen zum Purgiren; er arbeitet eine Theorie des Himmels aus, aber er geht auch an dem unscheinbarsten Insekte nicht gedankenlos vorüber; er schreibt umfangreiche wissenschaftliche Werke, und er zeichnet hunderte von kurzen heiteren Anekdoten auf — warum musste gerade das Theater der einzige Gegenstand sein, dem gegenüber er bisweilen auffällig ein vornehmes Naserümpfen zur Schau trägt? Entweder hat dem grossen Meister im Verbergen und Parabolisiren seine eigene Verstellungskunst hier ein Schnippchen geschlagen, oder das Enthüllen und wieder Verhüllen war ein beabsichtigtes.

Dass es ihm in der That nicht Ernst war mit der Herabwürdigung, beweist eine einzige Thatsache mehr als alle Worte. Ben Jonson, jener Mann, der sich durch seine Lustspiele, Tragödien und Festspiele den Ruf des zweitgrössten Dramatikers der Zeiten Elisabeths und Jakobs errungen hat, Ben Jonson lebte und wohnte fünf Jahre lang bei Francis Bacon. — — —

Wenden wir uns jetzt von den Theateranspielungen zu den Anspielungen auf gewisse regelmässig in einen Schleier gehüllte Bücher. — Bacon erwähnt nur sehr selten die Schriften anderer. Um so mehr muss es uns in Verwunderung setzen, wenn er in seiner Encyklopädie so oft auf Bücher zu sprechen kommt, von denen er weder Titel noch Verfasser nennt, und die er eigentlich mit demselben Federzuge als überhaupt nicht erwähnenswerth hinstellt. Bacon, der Mann mit der knappen vielsagenden Schreibweise, im Systeme seiner Wissenschaften, das mehr Einzelwissenschaften behandelt als das Werk Folioseiten hat, findet Zeit, von Dingen zu reden, die kaum nennenswerth sind! — Hören wir einige Beispiele.

Buch II, Kapitel 2 der „Vermehrungen der Wissenschaften" spricht Bacon von der Dreitheilung der Naturgeschichte in Geschichte der Zeugungen, Geschichte der Zwischenformen und Geschichte der Künste. Die erste, sagt er, ist genügend behandelt worden, die zweite und dritte zählt er dagegen in die Abtheilung des Wünschenswerthen *(in desideratorum classe)*. Dann heisst es: *„Non negaverim, inveniri libros nimio plures, fabulosis experimentis, commentitiis secretis, et frivolis imposturis, ad voluptatem, et novitatem, refertos: Caeterum narrationem gravem et severam de Heteroclitis et mirabilibus naturae, diligenter*

examinatam, ac fideliter descriptam, non, inquam, invenio". (Es ist wahr, ich finde mehr als genug Bücher, mit fabelhaften Experimenten, mit erdichteten Geheimnissen und frivolen Betrügereien für's Vergnügen und die Sucht nach Neuem gefüllt; aber eine ernste und methodische Sammlung der Abweichungen und Unregelmässigkeiten der Natur, wohl erwogen und treu beschrieben, finde ich, wie gesagt, nicht.) Der Satz steht in englischer Sprache auch schon in der Erstausgabe der Encyklopädie im „Fortschritt der Wissenschaft" (1605). Was mit diesen Büchern gemeint ist, darüber geben die bisherigen Bacon-Ausgaben keinen Aufschluss. Aber die Worte Zwischenformen, Menschenkünste, fabelhaft, Experiment, erdichtet, Vergnügen geben keinen übeln Sinn, wenn wir sie auf Mr. William Shakespeare's Lustspiele deuten.

Buch III, Kapitel 5 der Encyklopädie spricht Bacon von der Naturmagik. Dann heisst es: „*Nam quantum ad Naturalem Magiam (quae in libris plurimorum volitat) credulas quasdam et superstitiosas traditiones, et observationes, de Sympathiis et Antipathiis rerum, atque de Occultis et specificis proprietatibus complectentem, cum frivolis ut plurimum experimentis, potius occultandi artificio, et larva, quam re ipsa admirandis etc.*" (Denn was die Naturmagie betrifft, die in so vielen Büchern umherschwirrt, die gewisse glaubwürdige und abergläubische Überlieferungen und Bemerkungen über Sympathien und Antipathien der Dinge und über verborgene und besondere Eigenschaften umfasst, mit meist frivolen Experimenten, die mehr bewundernswerth sind wegen des Kunstgriffs der Verheimlichung und der Larve als wegen der Sache selbst u. s. f.) Wiederum versuchte bisher kein Bacon-Herausgeber zu ergründen, welche Bücher damit gemeint wären. Aber die Worte Experimente, Sympathie und Antipathie, Kunstgriff der Verheimlichung, Larve scheinen wiederum auf Mr. William Shakespeare's Lustspiele zu deuten. In beiden Fällen dient dasselbe herabwürdigende Wort „frivol" zur Verhüllung dessen, was angedeutet werden soll. Im Kapitel über Leidenschaft heisst es: „Ich finde zwar gewisse elegante Büchlein *(libellos quosdam elegantes)*, die über einige Leidenschaften, wie über Zorn, falsche Scham u. dergl. handeln". Dann folgt die herrliche Stelle über die Dichter als die Hauptlehrmeister der Wissenschaft von den Seelenstürmen.

Als vierte Stelle einer solchen Büchererwähnung sei die uns schon bekannte aus der Einleitung zum Kapitel von den Geschäften (Vermehrungen der Wissenschaften VIII, 2) angeführt: „*De prudentia autem negotiandi nulli omnino libri conscripti habentur: praeter pauca quaedam monita civilia in fasciculum unum aut alterum collecta, quae amplitudini hujus subjecti nullo modo respondent*". (Über die Klugheit in Geschäften aber giebt es überhaupt keine Bücher, ausser einigen bürgerlichen Ermahnungen, in ein oder das andere Bändchen

gesammelt, die der Grösse des Gegenstandes in keiner Weise entsprechen.) Die Herausgeber fragen wiederum nicht, welche „Bändchen“ hiermit gemeint sind. Aber, wenn wir uns erinnern, dass gleich darauf als Beispiel dessen, was gemeint ist, 34 „Parabeln“ Salomo's mit ihren Bacon'schen Erklärungen deutlich auf „König Lear“ hinweisen, so dürfen wir wohl annehmen, dass eines von den erwähnten *„fascicula“* Mr. William Shakespeare's Tragödie „König Lear“ ist.

9. Gegenseitige Hindeutungen.

B. Shakespeare deutet auf Bacon.

Der Name „Francis Bacon“ in's Deutsche übersetzt, würde lauten: „Franz Speck“. Dass die Bacon's sich dieser Bedeutung ihres Familiennamens bewusst waren und sie nicht etwa prüde zu verbergen suchten, davon legt das muntere Schweinchen beredtes Zeugniss ab, das die Bekrönung des Bacon'schen Wappens bildet. Die Frankfurter Folioausgabe zeigt dieses Wappen über dem Titelbrustbilde des Verfassers abgebildet. Ein Vorderbein gerade vorgestreckt, mit lustig geringeltem Schwänzchen steht das Thierchen auf dem Wappenhelme.



Da, wo beim Schweine die Speckseiten liegen, ist es mit einem Halbmonde geschmückt: *Bacon* — Speck.

Im Anhange der Bacon'schen Anekdotensammlung aber findet sich ein Geschichtchen, das gleichfalls auf der Bedeutung des Wortes *„Bacon“* beruht. — Sir Nicholas Bacon, der Vater, hat als Richter einen Übelthäter zu verurtheilen. Als kein Reden mehr helfen will, ruft der Verurtheilte die Gnade Sir Bacon's an *„on account of kindred“* (auf Rechnung der Verwandtschaft). — *„Prithee“, said my lord judge, „how came that in?“ „Why, if it please you, my Lord, your name is Bacon, and mine is Hog, and in all ages Hog and Bacon have been so near kindred, that they are not to be separated.“ „Ay, but“, replied judge Bacon, „you and I cannot be kindred, except you be hanged; for Hog*

is not Bacon until it be well hanged." („Ich bitt' dich," sagte der Lord Richter, „wie kommst du dazu?" „Nun, wenn Euer Gnaden gestatten, Mylord, Euer Name ist Speck, und meiner ist Schwein, und zu allen Zeiten sind Schwein und Speck so nahe verwandt gewesen, dass sie nicht getrennt werden können." „Ja, aber," erwiderte der Richter Bacon, „Ihr und ich können erst dann verwandt sein, wenn Ihr gehangen seid; denn Schwein ist nicht eher Speck, bis es gut gehangen ist.")

Und dieser *hanged-Hog-Bacon*-Witz, er findet sich in den „Lustigen Weibern von Windsor" wieder. Nicht in der Quartausgabe von 1602, nicht in der Quartausgabe von 1619, wohl aber in der Folioausgabe von 1623. Die erste Scene des vierten Aktes ist hier vollständig neu eingeschoben.

Frau Page und ihr Söhnchen William, die Quickly (Frau Hurtig) und der Pfarrer Evans, aus Wales gebürtig, treten auf. Evans examinirt den Knaben in der lateinischen Sprache, und Frau Hurtig giebt immer die Brocken einer kühnsten vergleichenden Sprachwissenschaft dazwischen, die dem Klange der fremden Sprache ohne Weiteres die Deutung der englischen beilegt. Evans spricht Dialekt. Er deklinirt das lateinische Fürwort „*hic, haec, hoc*" (dieser, diese, dieses), indem er es ausspricht: „*hig, haeg, hog.*"

Evans. Nominativo hig, haeg, hog: pray you marke: genitivo huius; Well: what is your Accusative-case?

William. Accusativo hinc.

Evans. I pray you have your remembrance (childe) Accusativo hing, hang, hog.

Quickly. Hang-hog, is latten for Bacon, I warrant you.

Evans. Nominativ hig, haeg, hog; bitt' dich, gieb Acht: Genitiv hujus; nun, wie ist dein Accusativ-Fall?

William. Accusativ hinc.

Evans. Ich bitt' dich, erinnere dich recht, Kind, Accusativ hing, hang, hog.

Frau Hurtig. Hängeschwein *(Hang-hog)* ist Lateinisch für Speck *(Bacon)*, versichere ich euch.

Das Wort „*Bacon*" ist mit grossen Anfangsbuchstaben gedruckt, die ganze Scene ist eingeschoben, ja, die Figur des Knaben William überhaupt nur wegen dieser Scene, d. h. offenbar um dieses Wortspiels wegen, geschaffen. Der Knabe William kommt im ganzen übrigen Stücke nicht wieder vor, in den früheren Ausgaben fehlt er ganz.

Ist die ebengeschilderte Scene in der Folioausgabe auf Seite 53 der Lustspiele gedruckt, und kommt das Wort „*Bacon*" sonst nirgends in den Lustspielen vor, so taucht es doch in den Historien ein zweites Mal auf, und zwar wiederum auf Seite 53. Erster Theil Heinrichs IV.,

Akt II, 2: „*a Gammon of Bacon*“ (ein Schinken, Speckschinken). Ein drittes und viertes Mal steht das Wort auf der nächstfolgenden Seite 54 der Historien: „*Bacon-fed Knaves*“ (Speckfresser) und „*Bacons!*“ als Spottname: „Ihr Specks! Ihr Speckbäuche! Ihr Schweine!“

Mehr als diese vier Male kommt das Wort „*Bacon*“ im ganzen Shakespeare-Bande nicht vor. Aber an jeder dieser Stellen erscheint es mit grossem Anfangsbuchstaben.

Zwei Seiten später aber (in der vierten Scene desselben Aktes), Seite 56 der Historien, finden wir gedruckt: 35 Mal das Wort „*Francis*“ und 8 Mal das Wort „*sir*“, meist in der Zusammenstellung: „*anon, anon, sir*“ (gleich, gleich, Herr). Es ist die Scene, wo sich Prinz Heinrich und Pointz mit dem Kellnerburschen Franz einen Scherz machen. Der Scherz würde vermuthlich nicht in dieser Ausdehnung dastehen, wenn nicht etwas anderes dahinter versteckt wäre. Man bedenke:

Seite 53 der Lustspiele
Der *Hang-hog-Bacon*-Witz
Seite 53 der Historien
1 Mal *Bacon*
Seite 54 der Historien
2 Mal *Bacon*
Seite 56 der Historien
8 Mal 35 Mal
sir *Francis.*

Und noch eines Eigennamens müssen wir gedenken. Wäre der Mann aus Stratford der Dichter der Folioausgabe gewesen, wie käme es, dass in all' den 36 Dramen nicht ein einziges Mal das Wort „Stratford“ enthalten ist? Es kommt auf keiner der 900 Riesenseiten des Buches vor. Desto öfter aber begegnen wir dem Worte „St. Albans“. Wir erinnern uns zunächst daran, dass Gorhambury bei St. Albans, nördlich von London, der Landsitz Sir Nicholas Bacon's, der Sommeraufenthalt der Witwe Lady Anne Bacon und, in bedeutender Erweiterung der Gebäude und prachtvoller Verschönerung des Gartens, der Landsitz Francis Bacon's war, und dass dieser Francis Bacon 1621, auf der Höhe seiner Macht angelangt, zum Viscount von St. Albans ernannt wurde (*Vice-Comes Sancti Albani*). In „*St. Albones*“ aber spielen drei Scenen der Historien (insbesondere die lange Scene 2. Heinrich VI., Akt I, 2 mit der naturwissenschaftlich so feinen Enthüllung des Simulanten), und der Ort St. Albans wird in einer ganzen Anzahl anderer Stücke und Scenen genannt.

In Einem Punkte aber ist eine grosse Ähnlichkeit zwischen den Charakteren der Historien und dem Charakter Bacon's. Wir wissen, als Bacon von der Höhe seines Ruhmes gestürzt wird, fügt er sich

still dem Willen seines Königs, kein Wort der Vertheidigung, kein Wort des Grolls kommt von seinen Lippen.

Auch in den Shakespeare-Historien wird so manche staatsmännische Grösse von ihrer Höhe gestürzt, und man könnte wohl denken, der Dichter, der so viele Farben auf seiner Palette hat, würde jeden einzelnen Fall in anderer Weise behandeln. Aber nein. Wer auch fallen mag, heisse er Gloster, Buckingham, Aburgany, Wolsey, er fällt wie Bacon, stolz und still, fast ohne jedes Wort der Vertheidigung, des Zorns und der Klage. Auch Katharina von Arragonien fällt ohne ein Wort des Grolls gegen König Heinrich, ihren Gemahl, und auch der seines Thrones entsetzte Richard der Zweite unterdrückt jeden Ausbruch des Zorns.

2. Heinrich VI., Akt II, 3 fordern der König und die Königin den Regentschaftsstab vom Oheim Herzog Gloster zurück.

Gloster. *My Staffe? Here, Noble Henry, is my Staffe:*
As willingly do I the same resigne,
As ere thy Father Henry made it mine.

Gloster. Mein Stab? Hier, edler Heinrich, ist mein Stab!
So willig gebe ich ihn dir zurück,
Als je dein Vater Heinrich mir ihn gab.

In Heinrich VIII, Akt I, 1 wird Herzog Buckingham auf Befehl des Königs plötzlich verhaftet.

Buckingham. *It will helpe me nothing*
To plead mine Innocence; for that dye is on me
Which makes my whit'st part, black. The will of Heav'n
Be done in this and all things: I obey.

Buckingham. Nichts hilft mir's, meine Unschuld
Vertheid'gen; denn die Farbe ist an mir,
Die Weissestes schwarz macht. Des Himmels Wille
Geschehe hierin und in allen Dingen! Ich gehorche.

Und gleich darauf Lord Aburgany bei seiner Verhaftung:

Aburgany. *As the Duke said.*
The will of Heaven be done, and the Kings pleasure
By me obey'd.

Aburgany. Wie der Herzog sprech' ich.
Gescheh' des Himmels Wille und des Königs
Gefallen.

In demselben Königsdrama stürzt Kardinal Wolsey. Seine letzten Worte sind, Akt III, 2:

Cardinall. *O Cromwel, Cromwel,*
Had I but serv'd my God, with half the Zeale
I serv'd my King: he would not in mine Age
Have left me naked to mine Enemies.
Cromwell. *Good Sir, have patience.*
Cardinall. *So I have. Farewell*
The Hopes of Court, my Hopes in Heaven do dwell.

Kardinal. O Cromwell, Cromwell!
Hätt' ich nur Gott gedient mit halb dem Eifer
Wie meinem König, nimmer liess er mich
In meinem Alter nackend meinen Feinden.
Cromwell. Geduld, geliebter Herr.
Kardinal. Die hab' ich. Lebt wohl,
Ihr Hoffnungen des Hofs, mein Hoffen wohnt im Himmel.

Akt IV, 2 desselben Dramas, die Scene der todtkranken gestürzten Königin Katharina, zählt zu dem Erhabensten und Liebevollsten, was je ein Menschenherz gedichtet. Man lese sie selbst nach.

Zum Schlusse der Fall König Richards des Zweiten.

Bolingbroke hat, am Ende des vierten Aktes mit Einstimmung des Parlaments seinen Vetter Richard entthront und lässt ihn verhaften.

Bullingbrooke. *Goe some of you, convey him to the Tower.*
Richard. *Oh good: convey: Conveyers are you all,*
That rise thus nimbly by a true Kings fall.

Bullingbrooke. Gehn ein'ge von euch, schafft ihn fort zum Tower.
Richard. Fortschaffen! gut! Fortschaffer seid ihr all',
Die schnell ihr steigt bei wahren Königs Fall.

Ist das Verhalten all' dieser Dramenfiguren unter sich wie auch dem Verhalten Bacon's bei seinem Sturze gleich, so bietet die letzte Scene noch eine besondere Ähnlichkeit dar.

Als Bacon aus der verhängnissvollen Parlamentssitzung im Jahre 1621 heimkehrt und das Vorzimmer seiner Wohnung betritt, erhebt sich die versammelte Dienerschaft. Er aber fühlt das Geschick Richards, des Entthronten, in sich, und die ersten Worte, die ihm über die Lippen kommen, sind: „*Sit down, my friends, your rise has been my fall.*“ (Setzt, Freunde, euch, eu'r Steigen war mein Fall).

Richard II. *That rise thus nimbly by a true King's fall.*
Bacon. *Sit down, my friends, your rise has been my fall.*
◡ — ◡ — ◡ — ◡ — ◡ —

Beides tadellose Blankverse, beide mit dem Hauptgedanken „*rise*“ und „*fall*“ — Steigen und Fallen. — —

Und jetzt noch eine Lustspielscene, in der sich ein Ereigniss aus Bacon's Leben mit Thatsachen und Namen so deutlich widerspiegelt, dass Wahrheit und Dichtung fast in Eins zusammenfliessen. Ich meine die Ähnlichkeit zwischen Bacon's Geldverlegenheit und der Pfandscheingeschichte im „Kaufmann von Venedig".

Zahlreiche Briefe der neunziger Jahre des 16. Jahrhunderts thun uns die wiederholte Geldnoth Francis Bacon's dar. Sein Bruder Anthony war es, der ihm mit einer grösseren Summe ausgeholfen hatte. Im Jahre 1598 war die Verlegenheit ärger denn je. Aus zwei Briefen (Band IX, 106—108) erfahren wir Folgendes:

Bacon hat von einem gewissen „Sympson", einem Goldschmiede in der Lombard-Strasse, Geld geliehen, „einem Manne, der weit bekannt ist, wie ich gehört habe, wegen des ausserordentlichen Trotzes auf seine Börse" *(by one Sympson, a goldsmith, a man noted much, as I have heard, for extremeties and stoutness upon his purse).* Von diesem „*Lombard*", so nennt ihn Bacon scherzweise, weil er in der Lombarden-Strasse wohnt, hat Francis 300 Pfund gegen Pfandschein geliehen *(having me in bond for £ 300 principal).* Auf dem Heimwege von einer Gerichtsverhandlung im Tower, wird Bacon plötzlich auf offener Strasse von Sympson angehalten und soll in's Gefängniss geworfen werden. Die beiden uns erhaltenen Briefe, einer an den Vetter Cecil, einer an den Grosssiegelbewahrer Egerton gerichtet, und aus einem benachbarten Hause an sie abgesandt, retten ihn von diesem Äussersten.

Die Situation ist fast Punkt für Punkt dieselbe wie im „Kaufmann von Venedig".

Antonio heisst der Kaufmann von Venedig. — Anthony heisst Bacon's Bruder, der, wie wir wissen, auch in Venedig gewesen war.

Antonio, der Kaufmann, leiht seinem Freunde und Verwandten *(kinsman)* Bassanio Geld. — Anthony Bacon leiht seinem Freunde und Bruder Francis Bacon Geld.

Der Kaufmann aber hat das Geld wiederum von dem Juden Shylocke geliehen. Und so ergeben sich weiter folgende Parallelen:

Der Kaufmann von Venedig leiht auf Pfandschein. — Francis Bacon leiht auf Pfandschein.

Der hartherzige Gläubiger des Kaufmanns heisst Shylocke. — Der hartherzige Gläubiger Bacon's heisst Sympson. (Anfangsbuchstabe und zwei Vokale dieser Eigennamen sind gleich *S — y — o.*)

Shylocke ist Wucherer und handelt mit Diamanten und Juwelen. Sympson ist Wucherer und Goldschmied.

Shylocke wohnt in Venedig und ist Venezianer. — Sympson wohnt in der Lombarden-Strasse und wird von Bacon ausdrücklich „*Lombard*" genannt.

Im Lustspiel ist die geliehene Summe 3000 Dukaten. — In Wirklichkeit ist die geliehene Summe 300 Pfund.

Und — zur Bekrönung des Ganzen —:

Shylocke hält seinen Schuldner auf offener Strasse an und lässt ihn in's Gefängniss werfen (Akt III). — Sympson hält seinen Gläubiger auf offener Strasse an und will ihn in's Gefängniss werfen lassen.

Der erste Druck des Lustspiels „Der Kaufmann von Venedig" erfolgte zwei Jahre nach dem ebenerzählten Abenteuer Bacon's. Auf dem Titel stand das nicht nur in politischer Hinsicht, sondern, wie wir nun sehen, auch in rechtlicher und privater Hinsicht so vortheilhafte Pseudonym „William Shakespeare".

10. Die Äusserlichkeiten der Shakespeare-Folio-Ausgabe von 1623.

1616 war der Schauspieler Shakspere in Stratford gestorben.

1623 erschien die erste Gesammtausgabe der Dramen William Shakespeare's, die schon oft genannte Folio-Ausgabe.

Das Buch gehört gegenwärtig zu den grössten Seltenheiten. Ein Exemplar der Dramen-Folio-Ausgabe ward vor einigen Jahrzehnten mit 714 Pfund bezahlt, der Buchhändler Quaritch in London bietet gegenwärtig ein Exemplar mit 30000 Francs zum Kauf. Ich besitze kein Original, aber neben mir liegt ein Facsimiledruck, der durch ein photolithographisches Verfahren das ganze kostbare Buch Seite für Seite, Buchstaben für Buchstaben, Komma für Komma wiedergiebt.

Als nun dieses herrlichste aller Bücher englischer Zunge erschien, war Francis Bacon seit zwei Jahren damit beschäftigt, alle seine Werke in verbesserten und vermehrten Auflagen herauszugeben, und wie die Encyklopädie „*De Augmentis Scientiarum*", die in demselben Jahre 1623 erscheint, eine Vermehrung und Verbesserung des früheren, nur halb so langen „*Advancement of Learning*" ist, so zeigt sich die Shakespeare-Folioausgabe als eine Vermehrung und Verbesserung der Gesammtheit aller früheren Einzelausgaben — auf fast das Doppelte! Alles schon früher Gedruckte erscheint verbessert. Hier und da ist der Dialog verändert, hier und da eine neue Scene eingeschoben, ja „Heinrich V." ist um nicht weniger als 1500 neue Verszeilen vermehrt. Eine Anzahl von Stücken, von denen wir sonst nichts als die Titel wüssten, erscheint uns hier zum ersten Male gedruckt: „Der Sturm", „Die beiden Edeln von Verona", „Maass für Maass", „Wie es euch gefällt", „Ende gut, Alles gut", „Was ihr wollt", „Das Wintermärchen", „Heinrich VIII.", „Timon von Athen", „Macbeth", „Antonius und Kleopatra". Und vier Stücke der Folio-Ausgabe sind weder vorher irgendwo gedruckt, noch irgendwo erwähnt worden: „Der erste Theil Heinrichs VI.",

„Coriolan“, „Julius Caesar“, und „Cymbeline“, das Schlussstück des Bandes. So bringt uns denn die Gesammtausgabe von 1623 zu den aus früheren Quartausgaben bekannten 21 Dramen 15 neue hinzu. Von den 21 schon bekannten Dramen aber ist mindestens die Hälfte mehr oder weniger ausführlich verbessert und umgearbeitet, eines, „Othello“, ist im vorhergehenden Jahre 1622 zum ersten Male in Quartausgabe erschienen. Wie aber Bacon's „Geschichte Heinrichs VII.“, 1622 erschienen, die Lücke der Shakespeare-Historien zwischen „Richard III.“ und „Heinrich VIII.“ ausfüllt, so füllt der 1623 erscheinende „1. Theil Heinrichs VI.“ den grossen Zeitraum zwischen dem Drama „Heinrich V.“ und dem „2. Theile Heinrichs VI.“ (der bis dahin den Namen eines ersten Theiles getragen hatte).

Sechs bis sieben Jahre war der Schauspieler Shakspere todt, als all' dies geschah. Wäre er in Wirklichkeit der Dichter der Dramen gewesen, so mussten diese doch spätestens 1600—1613 oder 1616 entstanden, also beim Zeitpunkte ihrer ersten Veröffentlichung wenigstens 10—20 Jahre alt sein. Wie hätte ein Schauspieler und Theaterdirektor es über's Herz gebracht, solche Meisterwerke ersten Ranges, statt Ruhm und Geld damit zu ernten, im Pulte zu verschliessen!?

Und doch scheint es, als wollte uns der Folioband überreden, der Schauspieler aus Stratford sei der Verfasser der 36 Dramen gewesen. Die Unterschriften des Schauspielers zeigen zwar alle die Form „Shakspere“, während die Folio-Ausgabe den Dichter „Shakespeare“, einmal sogar „Shake-speare“ druckt. Aber die zwei Schauspieler, die die Widmung und die Vorrede des Buches unterzeichnen, nennen Shakespeare ihren Kollegen, im Schauspielerverzeichnisse steht Shakespeare oben an, und — auf dem Titelblatte ist ein mächtiges Kupferstichbrustbild des Schauspielers zu sehen. Es ist das einzige zuverlässliche Bidniss, das wir besitzen.

Betrachen wir die ersten Blätter der Folio-Ausgabe.

Zwei Schauspieler, Heminge und Condell, frühere Kollegen Shakspere's, haben die Widmung und das Vorwort unterschrieben. Wir wissen, was es zu jener Zeit mit solchen Widmungen für Bewandniss hat. Der junge Dr. Hayward unterschrieb das Vorwort zur Geschichte des ersten Regierungsjahrs Heinrich's IV., und doch ging die Sache von Bacon aus. Dass die Namen der beiden Schauspieler unter Widmung und Vorwort stehen, beweist nicht, dass die Schauspieler oder einer von beiden Verfasser dieser Schriftstücke. Ein sonderbares Spiel des Schicksals — oder war es ein Scherz dessen, von dem die Sache ausging? — ist, dass die angeblichen Herausgeber, die beiden Schauspieler, denen also die schwierige Pflicht zufiel, die Korrektur des 910 Seiten starken Bandes mit seinen hunderttausenden von Worten zu überwachen, dass diese beiden Schauspieler nicht darauf geachtet

haben, ihre Namen in richtiger und bestimmter Form der Nachwelt zu überliefern. Der eine lässt sich erst zweimal „*Heminge*“ und kurz darauf „*Hemmings*“ drucken. Der andere, Condell, schreibt seinen Vornamen auf zwei nebeneinanderstehenden Unterschriften links „*Henry*“, rechts „*Henrie*“.

Das Buch ist den Grafen Pembroke und Montgomery gewidmet. Beide waren mit Bacon an jener Kolonisationsgesellschaft betheiligt, deren Schiffe im Sturm an den Bermudas-Inseln scheiterten, ein Ereigniss, das das erste Lustspiel behandelt. Pembroke, der Neffe Philipp Sidney's, war Oberkammerherr und höchster Leiter der Hoffestlichkeiten und Schauspiele bei Hofe. Montgomery, Pembroke's Schwager, wird von Bacon als „der ehrenwertheste Mann am Hofe“ bezeichnet.

Die Widmung selbst ist ganz in Bacon'scher Denkweise und in Bacon'schem Stile. Der Hauptgedanke des ersten Satzes findet sich in den Essays; im zweiten werden die unsterblichen Dramen „Kleinigkeiten“ *(trifles)* genannt — ganz wie wenn Bacon von Maskenspielen und Theateraufführungen spricht *(trifles, toys)*; im dritten Satze steht die zweideutige Wendung „*their Author living*“ — (als ihr Autor noch lebte? oder: ihr noch lebender Autor? lebte er noch oder ist er todt?) — und in diesem Tone geht es fort. Es ist ein Ton, in dem der Lord an den Lord schreibt, aber nimmermehr ein Schauspieler an einen Hoftheaterintendanten.

Der Widmung folgt die gleichfalls mit den Schauspielernamen unterzeichnete Vorrede „*To the great Variety of Readers*“ (An die grosse Verschiedenheit der Leser). Der erste Satz enthält einen Gedanken, der sich in der Widmung der Essays wiederfindet. Dann heisst es ganz juristisch: diese Stücke haben schon ihr gerichtliches Verhör *(triall)* bestanden. Wir wissen, sie hatten sowohl vor den Gerichtshöfen des Theaterpublikums, wie vor dem Essexgerichtshofe ihr „*triall*“ bestanden. Bald folgt in dem Vorworte wiederum eine zweideutige Äusserung über den Autor, dem man es wünschen möchte, dass er seine Schriften selbst hätte herausgeben können. „*But since it hath bin ordain'd otherwise, and he by death departed from that right*“ (Doch da es anderweit befohlen wurde, und er durch Tod von diesem Rechte abstand) . . . Wir fragen unwillkürlich: wer hat anders befohlen und angeordnet: Gott oder Elisabeth? Durch Tod! durch wessen Tod? durch seinen Tod? oder durch Essex' Tod? Zudem sind diese scheinbaren Prosaworte ein Paar flotte Blankverse, ganz wie sie in den Shakespare-Historien und in der Bacon'schen Historie Heinrichs VII. zu finden sind:

But since it hath bin ordain'd otherwise,
And he by death departed from that right . . .
Doch da es anderweis befohlen wurde,
Und er durch Tod von diesem Rechte abstand . . .

Dann versucht man einem Theil der grossen Verschiedenheit von Lesern (vermuthlich denen, die „nicht alle werden") weiss zu machen, der Autor habe mit erstaunlicher Leichtigkeit gearbeitet und kaum eine Zeile in seinen Schriften ausgestrichen! Man denke an die vielen und wiederholten Überarbeitungen aller Shakespeare-Dramen, und man denke sich einen Dichter, wie er „Hamlet" ohne jede Korrektur aus dem Ärmel schüttelt! Wahrlich, der witzige Verfasser dieser Vorrede hat sehr Recht gethan, wenn er die Leser im ersten Satze anredet: *„From the most able, to him that can but spell!"* (Vom fähigsten bis zu dem, der nur buchstabiren kann!) So denken sich die Abc-Schützen einen Hamlet-Dichter, aber nimmermehr ein Mann, der selbst denkt und Verse schmiedet. In der That bestätigt das Zeugniss Ben Jonson's auf der übernächsten Seite das Gegentheil. Wer eine lebendige Zeile schreiben will, heisst es da, „muss schwitzen" *(must sweat)*, und die Verse Shakespeare's werden „wohlgefeilt" *(true-filed)* genannt. Doch zurück zur Vorrede unserer Heminge und Condell. Ohne eine durchstrichene Zeile, behaupten sie, die Dramen erhalten zu haben. Was es aber sonst für eine Bewandtniss hat mit den Original-Manuskripten, nach denen das Buch angeblich gedruckt ist, darüber kein Wort. Ob es Soufflirbücher waren? Ob Manuskripte in Rollenform? Ob sie alle an einem Platze lagen? Was der Verfasser darüber verfügt hatte? Ob sie aus Stratford gekommen waren? Wann und wie die neuen Stücke hinzukamen? — über all' das kein Wort. Alles Frühere, sagen die Schauspieler, sind gestohlene Nachdrucke gewesen. Nun sind aber alle diese angeblich unrechtmässigen Quartdrucke sehr rechtmässig, manchmal lange Zeit vor dem Erscheinen, in die Stammrolle der Buchhändlergilde eingetragen worden, ein Beweis, dass der Herausgeber es sehr gut verstand, die rechtliche Seite seiner Veröffentlichungen zu betonen. Am Schlusse aber dieser so drollig geschriebenen und so widerspruchsvollen Vorrede an die Leser heisst es: *„Reade him, therefore; and againe, and againe: And if then you do not like him, surely you are in some manifest danger, not to understand him. And so we leave you to other of his Friends, whom if you need, can bee your guides: if you neede them not, you can leade your selves, and others. And such Readers we wish him."* (Lest ihn deshalb; und wieder, und wieder: Und wenn er euch dann nicht gefällt, dann schwebt ihr sicherlich in einer gewissen offenbaren Gefahr, ihn nicht zu verstehen. Und so überantworten wir euch andern von seinen Freunden, die, wenn ihr ihrer bedürft, eure Führer sein können: wenn ihr sie nicht braucht, könnt ihr euch selbst führen, und andere. Und solche Leser wünschen wir ihm.) — Was heisst das anders als: leicht ist die Lektüre der Dramen nicht, aber mancher weiss, was damit gemeint ist, und andere werden es durch ihren eigenen Verstand herausfinden.

Dass dies der Sinn ist, zu der Annahme werden wir auch durch den Schluss der gleichzeitig erscheinenden Encyklopädie Bacon's bestärkt. „Ich hoffe", heisst es in einem der allerletzten Sätze dieses Werkes, „dass, wenn bei dem ersten Lesen ein Zweifel oder Einwand auftaucht, ein zweites Lesen die Antwort von selbst geben wird." 1623 lautet der Satz: *„ut si in prima lectione emergat scrupulus, aut objectio, at in lectione iterata responsum se ultro sit exhibiturum."* Und 1605 im *„Advancement of Learning"* lautet dieser Satz: *„that if the first reading move an objection, the second reading will make an answer."* — Also ganz wie bei Shakespeare: Lest und lest wieder! Und dabei giebt Bacon in derselben Encyklopädie die Weisung, man könne in Zwischensätzen, Schlussworten, Vorworten, die gleichsam die Vorsäle, Galerien, Hintertreppen des Sprachgebäudes sind, vielerlei sagen, was sich sonst nicht leicht sagen lasse.

Nun folgt ein Gedicht, das „Ben: Jonson" unterzeichnet ist. Wenn es Shakespeare's Thätigkeit über das stellt, was das „freche Griechenland" und das „hochmüthige Rom" geleistet haben, so ist das ganz dasselbe, was Ben Jonson an anderer Stelle (wir kommen bald darauf zurück) von Francis Bacon sagt. Und Bacon selbst gebraucht am Ende des achten Buches seiner Encyklopädie die Wendung, diese dritte Periode der Wissenschaft (*„literarum"* umfasst auch den Begriff Literatur) werde die zwei früheren bei den Griechen und Römern weit übertreffen. Da, wo das Gedicht vom Tode des Dichters spricht, schillern und schwirren die Worte wieder so, dass wir nicht ernsthaft an diesen Tod glauben. Stammt überhaupt das Gedicht von Ben Jonson? In die siebenbändige Gesammtausgabe seiner Werke vom Anfang des vorigen Jahrhunderts ist es nicht aufgenommen. Würde Ben Jonson, bez. sein Herausgeber, nicht entschieden dafür gesorgt haben, diese Huldigung an den Genius Shakespeare's einer Gesammtausgabe einzuverleiben, wenn sie wirklich von Ben Jonson hergerührt hätte? Der Fall kann so liegen wie mit der Vorrede zur Naturgeschichte *„Sylva Sylvarum"*. Bacon hatte sie geschrieben oder wenigstens durch und durch inspirirt, Rawley hat sie unterzeichnet — so erzählt Rawley selbst. Wenn Bacon den erprobten Freund und Helfer Ben Jonson bat, ein Gedicht in dem und dem Sinne zu schreiben, oder seinen Namen unter ein von ihm selbst geschriebenes Gedicht zu setzen, so wird Ben Jonson dies ebensowenig abgeschlagen haben, als Kaplan Rawley es that.

Die drei folgenden Widmungsgedichte bringen wiederum Wortspielereien über den Tod des Dichters, bez. Schauspielers. Im dritten wird gesagt, er sei nicht todt, er sei nur nach des „Grabes Umkleidezimmer" *(Graues-Tyring-roome)* gegangen, und komme nun, wie es Schauspieler pflegen, zurück, um sich applaudiren zu lassen. Nun

wohnte aber in jenen Tagen Francis Bacon wieder in seiner alten Wohnung in Gray's Inn, ältere Schreibart: *„Graues Inne“* (des Grabes Wirthshaus). Die Wortbildungen *„Graues-Tyring-roome“* und *„Graues Inne“* und ihr Sinn sind sich also sehr nahe verwandt. In Graues Inne lebte Bacon, seiner äusseren Würden entkleidet, und sandte zur Freude der Welt ein Buch nach dem andern hinaus in's Leben.

Allen diesen prosaischen und poetischen Vorreden und Widmungen vorauf aber steht gleichsam die bildliche Bestätigung: es war doch der Stratforder! Wir meinen auf dem Titelblatte das grosse Brustbild des Schauspielers Shakspere.

Nun, der Schauspieler ist es; ob aber zugleich der Dichter? Ich habe wiederholt folgenden Versuch angestellt. Ohne vorher den Gegenstand irgendwie berührt zu haben, denn der Beurtheiler musste völlig harmlos sein, habe ich den Kopf des Schauspielers gezeigt, indem ich alle Schrift verdeckte. Keiner wusste je zu sagen, wer das sein sollte. — Und ich habe die Nachbildung des Van Somer'schen Bacon-Bildes so bedeckt, dass keine Schrift und nur Kopf und Brust sichtbar waren (Siehe auch das Tittelblatt dieses Buches) und das Wort „Shakespeare“ rollte im Nu von den Lippen des unbefangenen Beschauers.

Das Experiment ist wahrlich kein müssiges. Keine moderne Ausgabe der Dramen, kein Wand-Porträt des Dichters, kein Shakespeare-Denkmal wagt es, die Züge des Porträts der Folio-Ausgabe zu tragen. Die naive Welt will diesem Bilde nicht glauben. Wohl aber sehen sämmtliche Porträts dem wirklichen „Dichter Shake-speare“ ähnlich: Francis Bacon. Der Grund mag wohl darin zu suchen sein, dass zu irgend welcher Zeit ein wissender Freund ein Bacon-Porträt oder wenigstens ein Bacon ähnliches Porträt mit der Unterschrift „William Shakespeare“ in Umlauf gebracht hatte.

Dem einen Gesicht glaubt man's auf den ersten Blick: Das ist er, das ist der Dichter! Das andre betrachten wir immer auf's Neue mit Kopfschütteln.

Auch dem Herausgeber der Folio-Ausgabe scheint es so gegangen zu sein. Links neben dem Riesenbilde des Schauspielers (16 Centimeter breit, 19 Centimeter hoch) steht mit Riesenlettern ein zehnzeiliges Gedicht: *„To the Reader“* (An den Leser). Der Schluss dieses Gedichtes lautet:

Reader, looke
Not on his Picture, but his Booke.

Leser, sieh
Nicht auf sein Bild, sieh auf sein Buch.

Das Gedicht ist B. I. unterzeichnet, aber auch nicht in Ben Jonson's obenerwähnter Gesammtausgabe zu finden. Seine Gedanken spiegeln sich wieder in „Venus und Adonis" und in der Umschrift von Bacon's Pariser Jünglingsporträt.

Kurzum das grosse Gesicht des „Stratforder Shakspere" ist ohne Zweifel eine Larve, die der „Londoner William Shakespeare", Francis Bacon, seinem Buche vorgebunden hat. Die Gedichte und Widmungen lüpfen bald diese Maske, bald scheinen sie sie dichter zu machen. —

Betrachten wir das Buch vom technischen Standpunkte.

Die Seiten sind gross und eng bedruckt: jede hat zwei Spalten mit je 66 Zeilen. Der Setzer hat über einer solchen Seite ungefähr einen Tag zu setzen; macht für 900 Seiten 900 Tage Setzerarbeit. 1 Mann hätte also, die Feiertage in Betracht gezogen, genau 3 Jahre zu setzen gehabt; 3 Setzer würden 1 Jahr, 12 Setzer ununterbrochen $^1/_4$ Jahr zu thun gehabt haben. Und dabei musste die Druckerei ein gewaltiges Material von Lettern zur Verfügung stellen, und die Pressen durften auch nicht säumen, denn es galt 75 grosse 12-seitige Bogen zu drucken, deren jeder, bevor er einen sauberen Abzug giebt, guter Zurichtung bedarf. Erst wenn der letzte Bogen trocken, konnte das Buch gebunden werden. Rechnen wir noch die schwierigen Korrekturen und andere Nebenarbeiten hinzu, so lässt sich wohl sagen; zur schnellsten Herstellung des Buches mussten 20—24 Menschen $^1/_4$ Jahr lang, oder 10—12 Menschen $^1/_2$ Jahr lang angestrengt thätig sein.

Und in der That geht der Druck schnell vor sich. Aus der Schlussseite des Buches ersehen wir, dass mehrere Londoner Buchdruckfirmen zugleich mit der Herstellung beschäftigt sind, und der Satz wird an mehreren Stellen zugleich begonnen. Jede der drei Abtheilungen fängt mit Seite 1 an. Die Bogen der einzelnen Teile aber tragen folgende Bezeichnungen:

Comedies grosses Alphabet *A B C D* . . .
Histories kleines Alphabet *a b c d* . . .
Tragedies doppeltes kleines Alphabet *aa bb cc dd* . . .

An den drei Stellen:

Bogen *A* Seite 1 der *Comedies* (Sturm)
Bogen *a* Seite 1 der *Histories* (König Johann)
Bogen *aa* Seite 1 der *Tragedies* (Coriolan)

konnte also, ohne dass irgend welche Verwirrung zu befürchten war, der Satz gleichzeitig begonnen werden.

Aber damit nicht genug. Er wird offenbar auch noch gleichzeitig in der Mitte jeder Abtheilung in Angriff genommen:

bei Bogen *N* Seite 145 der *Comedies* (Sommernachtstraum)
bei Bogen *h* Seite 69 der *Histories* (Heinrich V.)
und bei Bogen *kk* Seite 109 der *Tragedies* (Julius Caesar).

Man musste sich also berechnet haben, wieviel die vorhergehenden Stücke Raum einnehmen würden. Bei den *Comedies* stimmte die Sache: Seite 145 schliesst an Seite 144. Nicht so bei den *Histories* und *Tragedies*. Denn die letzte Seite des „Zweiten Theils Heinrichs IV." schliesst mit 102, während „Heinrich V." mit 69 beginnt, die letzte Seite des „Timon von Athen" schliesst mit 100, während „Julius Caesar" mit 109 beginnt. Dort ein Zuviel von 34, hier ein Zuwenig von 8 Seiten. Beides beweist die Richtigkeit unserer Annahme.

Aber nicht genug, dass das Buch an fünf oder sechs Stellen zugleich begonnen werden konnte, so dass bequem 6—12 Setzer und mehrere Druckereien beschäftigt zu werden vermochten — die Seiten- und Bogenbezeichnung verräth uns noch anderes.

Erst wenn ein Buch vollendet ist, kann das Inhaltsverzeichniss mit Seitenangabe gesetzt werden. Damit werden zugleich die Titelblätter, Vorreden, Widmungen gesetzt und auf einem Bogen gemeinsam gedruckt. Nun, die Folio-Ausgabe ist fertig, das Inhaltsverzeichniss mit genauen Seitenangaben ist gesetzt und gedruckt, es zeigt 35 Dramen: 14 *Comedies*, 10 *Histories*, 11 *Tragedies*. Aber das Buch enthält nicht 35 Dramen, sondern 36! Nachdem Alles fix und fertig ist, wird zwischen den letzten Historienbogen (Heinrich VIII.) und den ersten Tragödienbogen (Coriolan) noch *„The Tragedie of Troylus and Cressida"* eingeschoben. Sie sollte vermuthlich erst an anderer Stelle Platz finden, denn die dritte und vierte ihrer Seiten zeigen die Ziffern 79, 80; dann aber hört überhaupt alle Numerirung auf, und wir sehen durch die sonderbare Bogenbezeichnungen gleichfalls die Thatsache bestätigt, dass die 30 Seiten „Troylus und Cressida" wirklich erst nach Fertigstellung des ganzen Buches gedruckt und kurz vor dem Binden eingefügt worden sind.

Satz und Druck der Ausgabe sind gut und die Höhe des Druckspiegels genau dieselbe wie die der Frankfurter Bacon-Ausgabe. Das damals gebräuchliche Folio ist das Format, das noch gegenwärtig unsere Schreibpapierbogen und viele unserer Kontobücher besitzen.

Alle typographischen Beobachtungen zusammengefasst, führen zu folgenden Schlüssen:

1. Der Herausgeber war ein Mann, der über die Richtigkeit des Textes peinlich wachte.
2. Der Herausgeber verstand, den Druck möglichst zu beschleunigen.

3. Der Herausgeber hatte die Macht, nach Fertigstellung des Ganzen ein Stück einzuschieben — eine Thatsache, die die ehrsamen Buchdrucker vermuthlich mit Entsetzen erfüllt hat.

Und hieran knüpfe sich noch ein Wort über eine Angelegenheit, die wissenschaftlich nichts bedeutet, im praktischen Leben aber die erste Hauptbedingung für das Zustandekommen dieses und überhaupt jedes Buches ist. — Wer bezahlte die Sache?

Ich nehme an, dass die Herstellung des Werkes (Satz, Druck, Papier, Einband), auch wenn nur einige Hundert Exemplare angefertigt wurden, mindestens 5—10000 Mark, wahrscheinlich aber viel mehr, gekostet hat. Das Gebiet für den Absatz eines derartigen Prachtwerkes ist aber nicht gross; und ich glaube, dass sich schwerlich 1623 in London ein Buchhändler, oder auch eine Genossenschaft von Buchhändlern gefunden hätte, die geneigt gewesen wäre, ihr Geld einem solchen Unternehmen anzuvertrauen. Ja, es würde sich vielleicht kaum heute eine Buchhandelsfirma finden, die es wagte, das Buch so, wie es ist, in die Welt zu setzen. Man bedenke: 36 Dramen in Folio, ohne Bilderschmuck und äussere Lockmittel! Dramen, zumal moderne Dramen (und damals waren sie ja modern), sieht man lieber auf der Bühne, als dass man sie liest. Und wenn man sie liest, so greift man lieber zu einer handlichen Quartausgabe als zu dem unbequemen Foliobande. Und wenn man nun gar diesen Folioband kaufen soll, so ist man meistens überhaupt nicht zu Hause.

Kurz, ich will nichts behaupten und lege auch nicht zuviel Gewicht auf diesen Punkt, aber ich habe persönlich die Überzeugung: die stattliche Folio-Ausgabe ward von keinem andern bezahlt als vom Verfasser selbst, und dieser Verfasser hat jedenfalls mehr Exemplare verschenkt (wenn auch heimlich verschenkt) als verkauft.

11. Bacon's literarische Vertraute: Rawley, Jonson, Matthew.

Wenn irgend jemand Genaueres von Bacon's heimlicher Dichterschaft wusste, so waren es sicher die drei literarischen Vertrauten: Rawley, Ben Jonson, Matthew. Rawley, Bacon's Kaplan und Sekretär, der Herausgeber der Naturgeschichte, der Herausgeber anderer posthum erscheinender Schriften und der Verfasser der ersten Lebensbeschreibung Bacon's. Ben Jonson, der Dramatiker, der fünf Jahre mit Bacon zusammen gewohnt hatte. Und Matthew, der „Freund", dem der Essay „Über Freundschaft" zugeeignet ist.

Alle drei hatten vermuthlich Schweigen gelobt, alle drei haben auch, wie Bacon selbst, treulich geschwiegen, aber alle drei haben auch, gleich Bacon, hie und da den Schleier etwas gelüftet.

Rawley's „*Vita Francisci Baconi*“ (Leben Francis Bacon's) ist auch der Frankfurter Folioausgabe vorgedruckt. Wir haben früher wörtlich angeführt, was darin über die Unterhaltungsgabe Bacon's gesagt ist: er pflegte die Reden anderer so wiederzugeben, dass sie wie „in neue Gewänder gekleidet“ erschienen. Ganz so geschieht es ja auch beständig in den Dramen. Dann fährt Rawley fort, es sei Bacon gleich dem römischen Dichter Ovid gegangen, der von sich sang:

Et quod tentabam scribere, versus erat.
Was ich zu schreiben versucht', allezeit war es ein Vers.

Nun hätte aber die Stelle des Ovid zu diesem Vergleiche weit besser gepasst, wenn sie richtig und nicht falsch citirt worden wäre. Denn der Vers, den die Mehrzahl unserer Lateiner heute noch auswendig kennt (er steht in der Selbstbiographie Ovid's, Tristien IV, 10), lautet:

Et quod tentabam dicere, versus erat,
Was ich zu sagen versucht', allezeit war es ein Vers.

Rawley spricht von Bacon's Redegabe, Ovid braucht das Wort „reden, sagen“ *(dicere)*. Der Vergleich wäre also ein vollkommener gewesen. Aber nein, in Verbindung mit Bacon's Namen wird citirt: „was ich zu schreiben versucht', allezeit war es ein Vers“. Und kurz vorher hat Rawley die Sprache personificirt, von ihren neuen, besseren „Gewändern“ gesprochen und von „Schmuck“, „Ornat“ *(vestibus, ornatu)*! Und bei alledem ist diese einzige Ovid-Zeile das einzige Dichtercitat in der ganzen gegen sechs grosse Folioseiten langen Lebensgeschichte! Sollte das „*scribere*“ wirklich ein unbeabsichtigter Fehler sein!?

Wie aber Rawley seinem Meister nach dem Falle treu blieb, so auch die beiden anderen. Sobald der Lordkanzler gestürzt ist, zählt es zum ersten, was er thut, dass er brieflich seinen Freund Matthew herbeiruft, und dass er die alten Beziehungen zu Ben Jonson lebhaft erneuert. Nun wissen wir aber von Ben Jonson dreierlei: er verkehrte persönlich mit Bacon, er unterzeichnete das erste Widmungsgedicht der Shakespeare-Folioausgabe, und er musste auch den Schauspieler Shakespeare oder Shakspere gekannt haben, denn dieser hatte in Ben Jonson's Stücken gespielt.

Ich unterscheide hier absichtlich dreierlei: Die Person Bacon's, die Person des Dichters, die Person des Schauspielers. Es ist kein Zweifel, dass ein Francis Bacon gelebt hat und in der St. Michaels-Kirche bei St. Albans begraben liegt. Es ist kein Zweifel, dass ein Schauspieler, Namens William Shakespeare oder Shakspere, gelebt hat und in der Stratforder Kirche begraben liegt. Und es ist drittens kein Zweifel,

dass ein Mensch gelebt hat, der die Dramen der Folio-Ausgabe gedichtet hat. Der Schauspieler oder der Lordkanzler soll dieser Mensch sein. Welcher von beiden, das ist die Streitfrage. Das Bild der Folio-Ausgabe und der völlige oder ziemliche Gleichklang der Namen deutet auf den Schauspieler als Dichter, alle inneren Gründe und Hunderte von Anspielungen deuten auf den Lordkanzler.

Ben Jonson nun kannte die Dramen, deren Vaterschaft gegenwärtig in Frage gestellt sei, Ben Jonson kannte den Lordkanzler, Ben Jonson kannte den Schauspieler, und Ben Jonson hat sich über alle drei schriftlich geäussert. Die Dichtungen preist er in dem mit seinem Namen unterzeichneten Gedichte, über den Schauspieler und über den Lordkanzler spricht er in seinen „*Discoveries made upon Men and Matter*“ (Entdeckungen über Menschen und Stoffe), einem Buche, das erst nach seinem Tode gedruckt wurde und im letzten Bande seiner Gesammtwerke (1716) enthalten ist. Hören wir also.

Vom Dramendichter sagt Ben Jonson, er habe alles übertroffen, was

insolent Greece, or haughtie Rome
das freche Griechenland oder das hochmüthige Rom

geschaffen.

Vom Schauspieler sagt Ben Jonson:

Would he had blotted a thousand
Ich wollte, er hätte tausend ausgestrichen — Zeilen nämlich!

Und vom Lordkanzler sagt Ben Jonson, er habe in englischer Sprache vollbracht, was vorgezogen werden kann dem

insolent Greece, or haughty Rome
frechen Griechenland oder hochmüthigen Rom.

Für den Dramendichter und für Francis Bacon dieselbe Form des höchsten Lobes mit einer Reihe von fünf gewichtigen, charakteristischen und ganz gleichlautenden Worten; dem Schauspieler gegenüber das Verlangen, auszustreichen.

Es wird gut sein, die betreffenden Stellen der „*Discoveries*“ ungekürzt kennen zu lernen. Fassen wir Seite 244—256 der Ausgabe von 1716 in's Auge und hören, was Ben Jonson sagt:

1. Über Juristen und Theologen, die nebenbei Dichter sind,
2. Über den Landsmann Shakespeare,
3. Über den Redner Bacon,
4. Über den englischen Schriftsteller Bacon,
5. Über den Gelehrten Bacon,
6. Über den Menschen Bacon.

Ben Jonson's „*Discoveries*" Seite 244, 245:

„*Poetry in this latter Age, hath prov'd but a mean Mistris, to such as have wholly addicted themselves to her; or given their Names up to her Family. They who have but saluted her on the by; and now and then render'd their Visits, she hath done much for, and advanced in the way of their own Professions (both the Law, and the Gospel) beyond all they could have hoped, or done for themselves, without her Favour.*"

(Poesie hat sich in diesem jüngsten Zeitalter nur als eine niedrige Geliebte denen gegenüber erwiesen, die sich ihr ganz gewidmet und ihr ihre Namen hingegeben haben. Für die, die sie nur im Vorübergehen begrüsst und dann und wann ihre Besuche abgestattet haben, hat sie viel gethan und sie auf dem Wege ihrer eigenen Berufsarten (sowohl Recht wie Gottesgelehrsamkeit) gefördert über alles hinaus, was sie hoffen konnten oder für sich selbst thun, ohne die Gunst der Poesie.)

— Ich will nicht behaupten, dass diese beiden Sätze in direktem Hinblick auf Ben Jonson und Francis Bacon geschrieben sind. Aber sie passen auf beide bis zum kleinsten Federstrich. Ben Jonson hatte sich und seinen Namen ganz der Poesie hingegeben, er hatte seine Dichtungen mit eigenem Namen unterzeichnet und blieb ein armer Teufel bis zum Lebensende. Francis Bacon blieb Jurist, gab sich der Poesie nicht ausschliesslich zu eigen und widmete ihr nicht seinen Familiennamen. Als „heimlicher Dichter" schreibt er für Essex und hofft Förderung in seiner Staatslaufbahn, als „heimlicher Dichter" schreibt er Sonette an Königin Elisabeth und verfasst alle Schriftstücke und Proclamationen, in denen es besonders auf Kraft und Schönheit der Rede ankommt, als „heimlicher Dichter" wünscht er dem neuen Könige Jakob I. empfohlen zu sein. Sein Hauptlebensberuf ist das von Ben Jonson in erster Linie genannte „Recht". Seine glänzenden Nebeneigenschaften — so müssen wir vom geschäftlichen Standpunkte aus sagen — helfen ihn fördern vom Rath bis zum Lordkanzler von England. —

Noch auf derselben Seite spricht Ben Jonson von „Shakespeare". Neben den Zeilen steht die Randbemerkung: „Über den Landsmann Shakespeare."

Ben Jonson's „*Discoveries*" Seite 245, 246:

„*I remember, the Players have often mentioned it as an Honour to Shakespeare, that in his Writing (whatsoever he penn'd), he never blotted out a Line. My answer hath been, Would he had blotted a thousand. Which they thought a malevolent Speech. I had not told* De Shakespeare nostrat.

Posterity this, but for their ignorance, who chose that Circumstance to commend their Friend by, wherein he most faulted. And to justifie mine own Candor (for I lov'd the Man, and do honour his Memory (on this side Idolatry) as much as any.) He was (indeed) honest, and of an open and free Nature; had an excellent Phantasie; brave Notions, and gentle Expressions; wherein he flow'd with that Facility, that sometime it was necessary he should be stop'd: Sufflaminandus erat: as Augustus said of Haterius. [Augustus in Hat.] *His Wit was in his own Power; would the Rule of it had been so too. Many times he fall into those things, could not escape Laughter: As when he said in the Person of Caesar, one speaking to him; Caesar thou dost me wrong. He reply'd; Caesar did never wrong but with just Cause, and such like; which were ridiculous. But he redeemed his Vices with his Vertues. There was ever more in him to be praised than to be pardoned.*"

[Über den Landsmann Shakespeare.] (Ich erinnre mich, dass die Schauspieler es oft als eine Ehre für Shakespeare erwähnt haben, dass er in seiner Schrift (was immer er schrieb) nie eine Zeile ausstrich. Meine Antwort ist gewesen: Wollt', er hätte tausend ausgestrichen. Was sie für eine missgünstige Rede hielten. Ich erzähle der Nachwelt dies nur, wegen der Unkenntniss derer, die den Umstand wählten, ihren Freund zu empfehlen, worin er am meisten fehlte. Und um meine eigene Aufrichtigkeit zu rechtfertigen (denn ich liebte den Mann und ehre sein Andenken (diesseit des Götzendienstes) so sehr als irgend einer). Er war (in der That) ehrenwerth und von einer offenen und freien Natur; hatte eine treffliche Phantasie; wackere Begriffe und angenehme Ausdrücke; worin er mit einer Leichtigkeit überfloss, dass es oftmals nöthig war, ihm Einhalt zu thun. Es musste ihm ein Hemmschuh angelegt werden, wie Augustus von Haterius sagte. [Augustus gegen Hat.] Sein Witz stand in seiner Macht, wäre nur die Herrschaft über ihn auch so gewesen. Oft fiel er auf Dinge, die dem Gelächter nicht entgehen konnten. Wie wenn er in der Person des Caesar einem, der zu ihm sagte: Caesar du thust mir Unrecht, antwortete: Caesar that nie Unrecht als mit gerechter Ursache, und dergleichen, was lächerlich war. Aber er wog seine Fehler mit seinen Tugenden auf. Es war immer mehr an ihm zu loben als zu verzeihen.)

Der Satz ist dunkel; hundert Erklärer würden hundert verschiedene Auslegungen geben. Vom Landsmann Shakespeare. Warum Landsmann? Warum nicht Dichter? Schauspieler? Schriftsteller? Die saubere Handschrift wird erwähnt, der Wunsch ausgesprochen, er hätte recht viel gestrichen, dieser Wunsch wird in dunkeln Worten vertheidigt, es wird von Liebe und Verehrung gesprochen, dieser Verehrung aber

gleich wieder ein Dämpfer aufgesetzt. Sein Charakter, seine Phantasie, seine Ausdrucksweise wird gelobt, dann wieder wird ihm das Wort abgeschnitten wegen seiner lächerlichen Redensarten und kühnen Witze. Lob und Tadel wird erwogen, die Schale des Lobes sinkt. Oben so klare durchsichtige Worte über Berufsschriftsteller und solche, die die Schriftstellerei neben ihrem Berufe treiben, über Dichter mit Familiennamen und über heimliche Dichter — und hier dies dunkle Durcheinander!

Auffällig ist dreierlei:

1. Nirgends in diesen Sätzen wird der Landsmann Shakespeare Schriftsteller oder Dichter genannt, nirgends wird eines seiner Dichtwerke erwähnt. Es wird nur von seiner mechanischen Kunst des Schreibens und von Ausstreichen und Nichtausstreichen gesprochen.

2. Die Worte „er habe nie eine Zeile ausgestrichen", das erste, was Ben Jonson über den Landsmann Shakespeare sagt, stehen in völligem Widerspruche mit dem, was Ben Jonson über den Dichter Shakespeare äussert, dass er „geschwitzt" habe und an seinen Zeilen „wohl gefeilt" *(true-filed lines)*; siehe Widmungsgedicht der Folioausgabe.

3. Was Ben Jonson über den Landsmann Shakespeare als Redner sagt, steht in ganz scharf ausgeprägtem Gegensatze zu dem, was Ben Jonson — wir werden es gleich zu hören bekommen — über Francis Bacon als Redner vorbringt.

Ben Jonson's „*Discoveries*" Seite 253, 254;

— — — — — — (Über Redner im Allgemeinen) — — — — — — De claris Oratoribus. (Über berühmte Redner.)

— —

„*Yet there happen'd in my time one noble Speaker, who was full of gravity in his speaking. His Language (where he could spare, or pass by a Jest) was nobly censorious. No Man ever spake more neatly, more prestly, more weightily, or suffer'd less emptiness, less idleness, in what he utter'd. No Member of his Speech, but consisted of his own Graces. His Hearers could not cough, or look aside from him, without loss. He commanded where he spoke; and had his Judges angry and pleased at his Devotion. No Man had their Affections more in his power. The fear of every Man that heard him, was, lest he should make an end.*" Dominus Verulamius.

(Aber es gab zu meiner Zeit einen Redner, der in seiner Rede von wirklicher Grösse war. Seine Sprache (wo er schonen konnte oder mit einem Scherz über etwas hinweggehen) war von edler Strenge. Kein Mensch sprach je netter, reiner, gewichtiger, oder duldete weniger Leerheit, weniger Nichtigkeit in dem, was er vorbrachte. Jedes Glied seiner Rede besass seine eigene Anmuth. Seine Hörer konnten nicht Freiherr von Verulam.

husten oder von ihm wegsehen, ohne etwas zu verlieren. Er befahl, wo er sprach; selbst seine Richter beugten sich vor ihm. Kein Mensch hatte ihre Leidenschaften mehr in seiner Gewalt. Die Furcht eines jeden, der ihn hörte, war, dass er aufhören könnte.)

Als Baron von Verulam hatte Bacon den Gipfel seiner Redekunst und Redemacht erreicht. Ben Jonson wählt daher diesen Namen als Randmarke. Der Schluss aber dieses warmen Lobes auf den Redner Bacon, steht er nicht in so schneidigem Gegensatze zu dem, was über den „Landsmann Shakespeare" gesagt ist, dass man die Absicht deutlich herausfühlt? Dem „Landsmann Shakespeare", wenn er redete, musste ein „Hemmschuh angelegt werden"; wenn Bacon redete, wünschte man, er möchte niemals wieder aufhören. Bacon wusste auch in die edelste Rede einen Scherz mit Anmuth einzuflechten. Der „Landsmann Shakespeare" machte oft so kühne Witze, dass man ihm hätte den Mund stopfen mögen.

Gleich an obige Worte schliesst sich in den *„Discoveries"* ein Absatz mit der Randmarke *„Scriptorum Catalogus"* (Verzeichniss der Schriftsteller). Nach Erwähnung Cicero's werden die englischen Schriftsteller des 16. und 17. Jahrhunderts in kurzen Sätzen aufgezählt: Sir Thomas Moore, Sir Thomas Wiat, Henry Earl of Surrey, Sir Thomas Chaloner, Sir Thomas Smith, Sir Thomas Cliot, Bishop Gardiner, Sir Nicolas Bacon, L. K. (Lord Keeper), Sir Philipp Sidney, Mr. Richard Hooker, Robert Earl of Essex, Sir Walter Rawleigh, Sir Henry Savile, Sir Edwin Sands, Sir Thomas Egerton, L. C. (als Lord Chancellor, Bacon's Vorgänger). Dann heisst es:

Sir Francis Bacon. L. C. De Augmentis Scientiarum.

„But his learned and able (though unfortunate) Successor, is he who hath fill'd up all Numbers, and perform'd that in our Tongue which may be compar'd, or preferr'd, either to insolent Greece, or haughty Rome. In short, within his view, and about his times, were all the Wits born, that could honor a Language, or help Study. Now things daily fall: Wits grow downward, and Eloquence grows backward: So that he may be nam'd, and stand as the mark and ἀκμὴ of our Language."

Sir Francis Bacon. L. C. Über die Vermehrungen der Wissenschaften.

(Sein gelehrter und geschickter (obgleich unglücklicher) Nachfolger aber ist der, der alle Nummern ausgefüllt hat, und das in unserer Zunge vollbracht, was verglichen, ja vorgezogen werden kann dem frechen Griechenland und dem hochmüthigen Rom. Kurz, in seinem Gesichtskreise und zu seinen Zeiten wurden alle die feinen Köpfe geboren, die eine Sprache ehren und das Studium fördern können. Jetzt fallen die Dinge täglich: der Witz steigt nieder, und die Beredtsamkeit schreitet rückwärts. So dass er genannt werden kann und stehen als das Wahrzeichen und die höchste Spitze unserer Sprache.)

Was hier gesagt ist, das enthält jene schon oben angeführten Worte, die Ben Jonson auch für den Dichter Shakespeare gebraucht: er übertraf Griechenland und Rom. Ausdrücklich spricht Jonson von der englischen Sprache (unsere Zunge, unsere Sprache). Er spricht auch nicht vom Redner Bacon, den hatte er vorher behandelt; er spricht nicht vom Gelehrten Bacon, den behandelt er gleich darauf, er spricht vom *„Scriptor“* (Schriftsteller) Bacon, vom englischen Schriftsteller. Hätte nun Bacon nur die Essays, die Geschichte Heinrichs des Siebenten, die Psalmen und die Anekdoten geschrieben, wie konnte ihn Ben Jonson, der selbst ein so trefflicher und vielseitiger englischer Dichter und Schriftsteller war, und der bei der Herausgabe der unsterblichen Dramen der Folio-Ausgabe betheiligt war, wie konnte ihn Ben Jonson die höchste Spitze, die Blüthe (das bezeichnet ἀκμή), das Wahrzeichen, die Marke der englischen Sprache nennen?! Zudem beziehen sich alle die Stichworte dieses Abschnitts auf Dichtkunst. Das Wort *„Numbers“* bedeutet nicht nur Nummern, sondern auch Rhythmen, Versmaass, und Bacon „füllte alle Nummern aus“. Das Wort *„Wit“* (Witz, feiner Kopf) wird vor allem für Dichter gebraucht. *„Eloquence“* (Beredtsamkeit) ist die holde Beredtsamkeit der Dichtkunst, die Eleganz der Sprache, von der eigentlichen Rednergabe war ja schon oben die Rede. — Kurzum, Ben Jonson preist hier Bacon als Dichter und Schriftsteller in englischer Sprache und stellt ihn als solchen bedingungslos über alle andern.

Wenn nun in der Randmarke die Worte *„De Augmentis Scientiarum“* zu lesen sind, so ist das ein scheinbarer Widerspruch. Titel und Inhalt dieses Werkes sind ja durchaus lateinisch. Aber, wie gesagt, der Widerspruch ist nur scheinbar. Er löst sich sofort, wenn wir uns erinnern, dass „die Vermehrungen der Wissenschaften“ alle jene Mängel, die die Encyklopädie Bacon's aufführt, sich gedichtet in den Dramen der Folio-Ausgabe wiederfinden, so dass die Shakespeare-Folio-Ausgabe recht eigentlich als das Buch der gedichteten und geträumten Zukunftswissenschaften bezeichnet werden kann, das mit seinen mannigfachen Versmaassen und seiner Beredtsamkeit das Wahrzeichen und die höchste Spitze der englischen Sprache bildet.

Auf derselben Seite gedenkt Ben Jonson noch des *„Novum Organum“* vom „Lord St. Albane“ und nennt es ein Buch:

Qui longum noto scriptori porriget aevum. Horat. de Art. Poetica.

Das für ewige Zeit den Namen des Schreibers berühmt macht.

Randmarke: *„Horat. de Art. Poetica“!* Ben Jonson kann sich nicht von der Schilderung der literarischen Thätigkeit Bacon's trennen, ohne das Wort eines echten Dichters.

Unmittelbar darauf folgen einige Sätze über den Charakter des Gepriesenen:

De corruptela morum.

„My conceit of his Person was never increased toward him by his Place, or Honours: But I have, and do reverence him, for the Greatness, that was only proper to himself, in that he seem'd to me ever, by his Work, one of the greatest Men, and most worthy of Admiration, that had been in many Ages. In his adversity I ever prayed, that God would give him Strength; for Greatness he could not want. Neither could I condole in a Word or Syllable for him; as knowing no Accident could do harm to Vertue, but rather help to make it manifest."

Über den Verfall der Sitten.

(Meine Meinung gegen seine Person ward nie gesteigert durch seinen Platz und seine Ehren; sondern ich hatte und habe Ehrfurcht vor ihm wegen der Grösse, die er nur sich selbst verdankte, einer der grössten Männer und der bewunderungswürdigsten, die seit vielen Zeitaltern gewesen waren. In seinem Unglück betete ich immer, Gott möge ihm Stärke geben, denn an Grösse litt er nie Mangel. Noch konnt' ich ihm mit einem Wort oder einer Silbe mein Beileid bezeigen, kein Unfall konnte der Tugend etwas anhaben, ihr helfen eh'r, sie offenbar zu machen.)

Das klingt denn doch recht anders, als was Ben Jonson über den „Landsmann Shakespeare" sagt. — Am Rande steht die wehmüthige Bemerkung *„De corruptela morum"* (Über den Verfall der Sitten). Ein Vorwurf gegen die Zeit, die ihren Francis Bacon mit Füssen trat. Bald gewann in England das überstrenge Puritanerthum die Herrschaft, die Revolution brach herein, das Haupt König Karls des Ersten fiel, die Theater blieben auf Staatsbefehl jahrelang geschlossen. Bacon's Freunde aber schwiegen, denn sie hätten fürchten müssen, sein Andenken jetzt noch mehr zu schädigen, wenn sie es laut in die Welt riefen: er hat Theaterstücke geschrieben.

So bezeichnet das Erscheinen der grossen Shakespeare-Ausgabe das letzte Aufflammen des *„merry old England"*. Bald wurde der grosse Brite von seinen Engländern nicht mehr verstanden. *„My name to the next ages, and to foreign nations"* (Mein Name den nächsten Zeitaltern und fremden Völkern), so sagt er prophetisch in dem Letzten Willen, den er in den Tagen seines Sturzes niederschrieb. —

Die Zusammenfassung aber aller für die Hauptfrage wichtigsten Äusserungen Ben Jonson's ergiebt Folgendes:

Heimliche Dichter, z. B. Rechtsgelehrte, bringen es weiter als offene.

Der Schauspieler Shakespeare strich nie eine Zeile aus, obgleich so vieles ausstreichenswerth war, (oder, weil er nicht schreiben

konnte?) — Der Dichter Shakespeare feilte mit grossem Fleisse an seinen Versen, ganz wie Francis Bacon, der alle wissenschaftlichen Werke verbesserte.

Der Schauspieler Shakespeare wird von Ben Jonson geliebt und verehrt, aber mit gewisser Einschränkung. — Francis Bacon ist der bewunderungswürdigste Mann vieler Zeitalter.

Der Schauspieler Shakespeare machte manchen Witz gewöhnlicher Art. — Francis Bacon verstand es, auch in der ernstesten Rede anmuthig zu scherzen.

Dem Schauspieler Shakespeare hätte man oft beim Reden einen Hemmschuh anlegen mögen. — Francis Bacon hätte am liebsten niemals aufhören sollen.

Der Schauspieler Shakespeare hatte etwas mehr Tugenden als Laster. — Francis Bacon hatte soviel Tugend, dass kein Geschick ihm etwas anhaben konnte.

Der Dichter Shakespeare übertraf Griechenland und Rom. — Francis Bacon übertraf Griechenland und Rom. — Auch der Schauspieler Shakespeare wird mit einem Römer verglichen, aber mit einem, dem man manchmal den Mund verbieten muss.

Der Schauspieler Shakespeare hatte eine offene Natur, treffliche Phantasie, angenehme Ausdrücke. Dass, und was er schrieb, davon kein Wort. — Francis Bacon ist das Wahrzeichen und die höchste Spitze der englischen Sprache. Dess zum Zeichen seine lateinische (!) Schrift *„De Augmentis Scientiarum“*.

Bei Erwähnung des Schauspielers Shakespeare kein Citat. — Bei Erwähnung des Gelehrten Bacon ein Horaz-Citat aus dessen Buch „Über die Dichtkunst“.

Beim Schauspieler, bez. Landsmann Shakespeare kein Wort von Unsterblichkeit. — Der Dichter Shakespeare wird „für alle Zeit“ leben *(for all time)*. — Und Francis Bacon wird für alle Zeit leben. — Soweit Ben Jonson. — —

Alles, was vom Dichter Shakespeare gesagt wird, stimmt der Sache nach ganz, den Worten nach zum grössten Theil mit dem überein, was von Francis Bacon gesagt wird; alles, was vom Landsmann und Schauspieler Shakespeare gesagt wird, weicht davon ab, ja ist meist das gerade Gegentheil.

Noch könnte man sagen, der Unterschied der beiden Shakespeare-Beurtheilungen rühre daher, dass Ben Jonson im Widmungsgedichte Verse angewandt habe, in den *„Discoveries“* Prosa schreibe, und dass er damals mehr als zehn Jahre jünger gewesen sei. Aber wie sonderbar —: da, wo er in Prosa, und gleichfalls mehr als zehn Jahre älter, über Francis Bacon schreibt, glüht und sprüht seine Feder, als schriebe sie Verse, und sein ganzes Herz ist dabei; da, wo er über den Lands-

mann Shakespeare schreibt, klingt es dunkel und lahm, und das Wort strömt ihm nie aus voller Seele. —

Und nun noch eine Briefnachschrift Toby Matthew's, des „Freundes". Matthew schreibt von jenseit des Kanals, aus Frankreich, und der betreffende Brief stammt aus dem literarisch so ereignissvollen Jahre 1623. Das Wort *„wit"* wird, wie wir eben bei Ben Jonson hörten, hauptsächlich als Geisteseigenschaft der Dichter angewandt — :

> *„P. S. The most prodigious wit that ever I knew of my nation, and of this side of the sea, is of your Lordship's name, though he be known by another."*)*
>
> Nachschrift. Der wunderbarste Witz, den ich je unter meinem Volke und diesseit der See kennen gelernt habe, ist von Eurer Lordschaft Namen, obgleich er unter einem andern bekannt ist.

— — — —

Und diesem vielsagenden, ja im Grunde alles sagenden „Obgleich er unter einem andern bekannt ist" lasse ich die Schlussworte von Bacon's Essay „Über Simulation und Dissimulation" folgen:

„The best composition and temperature is, to have Openness in fame and opinion, Secrecy in habit, Dissimulation in seasonable use, and a power to feign (facultatem Simulationis — sagt die lateinische Ausgabe), *if there be no remedy".*

(Die beste Gemüthsmischung ist, den Ruf der Wahrhaftigkeit zu erwerben, Verschwiegenheit zu gebrauchen, Dissimulation zeitweilig anzuwenden, und eine Macht, sich zu verstellen (die Fähigkeit der Simulation), wo kein anderes Mittel übrig ist.)

— — — —

Auch dass Bacon keine Spur von Memoiren oder Selbstbiographie hinterlassen hat, ist charakteristisch dafür, dass er zu schweigen verstand, und zeigt, welche höchste Bescheidenheit ihn erfüllte.

*) Nicht in Spedding's, nur in Mantagu's Ausgabe, und zwar Bd. XII, S. 468.

IX.

Gedichtete Wissenschaft.

1. Kurze Übersicht alles bisher Gefundenen.

WIR schreiten zum Gesammtüberblick und darauf zur Summirung der Thatsachen. —

Bacon und Shakespeare — keiner nennt den Namen des andern.

Bacon zählt die Poesie zu den Wissenschaften.

Höchste Poesie ist ihm die parabolische (die Poesie der Sinnbilder), wenn sie in dramatischer Form Naturgeschichte, Menschengeschichte und Philosophie sichtbar vor Augen führt.

Das ganze Lustspiel „Der Sturm" ist eine dramatische Parabel im Sinne von Bacon's Naturphilosophie und entspricht den Ideen der „Grossen Erneuerung der Wissenschaften". (Geschichte der Winde, Zwischenformen, Kreislauf des Stoffes, Schall, Sinne, Bermudas-Inseln.)

„Hamlet" ist eine dramatische Parabel im Sinne von Bacon's Anthropologie und entspricht den Ideen der „Grossen Erneuerung der Wissenschaften". (Geschichte des Lebens und Todes, der Spirit aller Dinge, die Thierseele, die Menschenseele, Kreislauf des Stoffes, die Wissenschaft vom menschlichen Körper und der menschlichen Seele in der Encyklopädie, die vier Theile der Wissenschaft vom menschlichen Körper, alle Mängel der Medicin dichterisch zum Ausdruck gebracht, persönliche Deutung der Namen, insbesondere: Hamlet, Horatio, Marcellus, Bernardo, Francisco; Schauspielkunst.)

„König Lear" ist eine dramatische Parabel im Sinne von Bacon's Lehre von den Geschäften, wie sie besonders das achte Buch der „Vermehrungen der Wissenschaften" darlegt. (34 Sprüche — Parabeln! —

Salomo's und ihre Bacon'schen Erklärungen schildern handgreiflich die wesentlichsten Vorgänge in der Tragödie; lebendige Zielscheiben am besten.)

Das Lustspiel „Der Liebe Mühe ist verloren“ ist eine dramatische Parabel im Sinne von Bacon's Lehre vom Licht und den Leuchtstoffen. (Mehr als 500 Licht- und Leuchtworte, Erzeugung des Lichts, Stärke, Farben, Reflexion, Überwältigung, Dauer, Wege, Durchsichtigkeit, Verwandtschaften und Gegensätze; Berowne.)

Die drei Abtheilungen der Shakespeare-Dramen: Lustspiele, Historien, Tragödien, entsprechen dem Inhalte nach den drei Parabeln, die Bacon da erzählt, wo er von dramatisch-parabolischer Poesie spricht: Pan (Naturgeschichte), Perseus (Menschengeschichte), Dionysus (Leidenschaft, Philosophie).

Die Hälfte der Scenen aller Lustspiele spielt unter freiem Himmel; die Personennamen der Lustspiele sind zum grossen Theile unmittelbar der Naturgeschichte entlehnt.

Bacon's Vorstellungen von Proteus oder dem wandelbaren Stoff finden sich im gleichnamigen Proteus der „Beiden Edeln von Verona“ und im „Fallstaff“ (fallenden Stoff) wieder.

Den drei Stoff-Experimenten in der „Geschichte der Dichten und Dünnen“ entsprechen die drei Falstaff-Experimente in den „Lustigen Weibern von Windsor“.

Bacon's Gedanken von Sympathie und Antipathie, vom Magneten, von Schwer und Leicht, Ernst und Heiter spiegeln sich im „Sommernachtstraum“ und in „Viel Lärm um Nichts“ wieder.

Die Gedanken über Wucher und Pfandleihen im „Kaufmann von Venedig“ sind mit denen des Essays „Über den Wucher“ im Einklang; das Idealrecht, das von Portia gehandhabt wird, ist bis auf die Senatoren und Schreiber genau im achten Buche der „Vermehrungen der Wissenschaften“ geschildert.

Die fünf letzten Lustspiele behandeln parabolisch das, was Bacon über Veredeln der Art (Pfropfen) und Verändern der Art (Variiren durch Saamenmischung) sagt, sowie über die Sympathie und Antipathie der Pflanzen. (Gebundene Hände in der „Bezähmung der Widerspenstigen“, kreuzweis gebundene Beine des Malvolio.) Die Aufzählung der Blumennamen im Wintermärchen gleich der im Essay „Über Gärten“.

In den Historien wird die Astronomie, Meteorologie, Geologie und Geographie parabolisirt (Das Personenverzeichniss).

Die Moral der Shakespeare-Tragödien verhält sich zur Ethik Bacon's wie die Praxis zur Theorie.

Das Kapitel von der Leidenschaft in Bacon's „Vermehrungen der Wissenschaften“ erscheint wie ein gewichtiges Vorwort zu den Shakespeare-Tragödien.

Die direkten Anspielungen auf die Wahnsinnsscene in „Macbeth“ und auf Höhle, Thor, Prinzenerziehung in „Cymbeline“.

Die einzige Lücke in den Shakespeare-Historien wird durch das erste Werk ausgefüllt, das Bacon nach seinem Sturze schreibt: „Die Geschichte Heinrichs VII.“

Die Prosa der „Geschichte Heinrichs VII.“ enthält grosse Mengen von eingestreuten englischen Blankversen.

Die „Geschichte Heinrichs VII.“ ist voll von Theateranspielungen und von Hindeutungen auf Shakespeare's „Richard III.“; ja sie fabulirt von astronomisch-parabolischer Dichtung hundert Jahre vor Bacon-Shakespeare.

Francis Bacon stammt von literarisch hochgebildeten Eltern.

Sein Ziel ist, das Wissen der Menschheit zu umfassen und zu fördern, die Jurisprudenz ist ihm Nebensache. Der Plan der „Grossen Erneuerung der Wissenschaften“ wird in sehr jungen Jahren gefasst und beschäftigt ihn sein Leben lang.

Die Zeitgenossen, die ihn wirklich kannten, spenden ihm in jeder Beziehung höchstes Lob.

Bacon schreibt eine grosse Menge Arbeiten, die ohne Namen oder unter dem Namen anderer in die Welt gehen: Briefe, Proclamationen, Denkschriften und Festspiele für die Festlichkeiten in Gray's Inn und im Essex-Palaste.

Diese Festspiele enthalten treffliche Verse in Sonettform, wie in der Prosa versteckt.

Bacon spricht zweideutig über seine Dichterschaft: „Ich gestehe nicht Dichter zu sein“ und nennt sich einen „heimlichen“ Dichter.

Eine ganze Reihe der Dramen, die später den Namen Shakespeare auf dem Titel haben, erscheint zunächst ohne jeden Verfassernamen, darunter „Romeo und Julia“.

Eine ganze grosse Seite voll Notizen Bacon's, vor dem Drucke von „Romeo und Julia“ zu Papier gebracht, deutet unzweifelhaft auf eine Anzahl Scenen und Redewendungen der Tragödie hin. Eine zweite Seite derselben Notizensammlung auf „Hamlet“.

Gerüchte über Bacon's Verfasserschaft einer „Geschichte des ersten Regierungsjahres Heinrichs IV.“ und vermuthlich auch das Gerücht der Verfasserschaft der „Tragödie Richard II.“ gehen in London um. Bacon gesteht selbst, „die Sache ging von mir aus“ und dann „unter anderen Namen“ in die Welt.

Das Zerwürfniss zwischen Essex und der Königin steigert sich beständig. Die früher anonym erschienenen Theaterstücke erscheinen plötzlich in auffälligster Weise mit dem Namen W. Shakespeare. (Eines der ersten, oder das erste, die Neuausgabe „Richards II.“)

Die literarische Angelegenheit spielt auch bei der Verurtheilung des Grafen Essex eine Rolle.

Der Schauspieler Shakespeare hat kein einziges Manuskript hinterlassen, seine Unterschriften deuten auf eine sehr mangelhafte Schreibkunst, seine Töchter können wahrscheinlich überhaupt nicht schreiben. Bereits im Alter von 40 bis 50 Jahren kehrt er in seine Heimath zurück und lebt und stirbt dort, ohne literarische Interessen zu bekunden.

Auf einem Blatte in Bacon's Manuskripten stehen die Namen Francis Bacon und William Shakespeare mehrfach nebeneinander geschrieben, geschrieben zu einer Zeit, wo der Name Shakespeare eben erst begann, auf Buchtiteln zu erscheinen.

In demselben Handschriftenbündel befand sich auch ein Manuskript der Tragödie „Richard II."

Die schematische Darstellung der Bacon-Shakespeare'schen Buchausgaben zeigt, dass das Erscheinen von Shakespeare-Dramen von Leben und Tod des Schauspielers unabhängig ist, sich jedoch auf's Engste den äusseren Lebensumständen Francis Bacon's anschmiegt.

Kein anderer Autor ist so erfüllt von Gedanken an die Bühnenwelt wie Bacon. Auch in allen wissenschaftlichen Prosaschriften sind fortwährend Vergleiche und Redewendungen aus der Welt des Theaters.

Bemerkenswerth sind die Essays „Über Baukunst", „Über Freundschaft", „Über Maskenspiele und Triumphzüge" und das absichtliche Verwischenwollen der Theatervorliebe.

Den Mängeln, die in den „Vermehrungen der Wissenschaften" als Dinge der Zukunft angeführt und theils beschrieben, oft sehr ausführlich beschrieben werden, entsprechen die Dramen William Shakespeare's. Wiederholt deutet Bacon, ohne Namennennung, auf gewisse Bücher, die nichts anders sind als Shakespeare-Dramen (Lear).

Der Speck-Witz *(hang-hog)* sowohl bei Bacon (Anekdoten), wie bei Shakespeare (neueingeschobene Scene der „Lustigen Weiber"). Das Schweinchen im Wappen Bacon's.

Sonderbares und wiederholtes Vorkommen der Worte „Bacon", „Francis", „St. Alban's" in den Shakespeare-Dramen.

Alles, was sich auf fallende Grössen bezieht, ist in Bacon'schem Sinne gehalten.

Die Übereinstimmung der Verhaftung wegen verfallenen Pfandscheines im „Kaufmann von Venedig" und in Bacon's eigenem Leben (Shylocke, Sympson; Antonio, Anthony; 3000 Dukaten, 300 Pfund).

Die Shakespeare-Folio-Ausgabe erscheint sieben Jahre nach des Schauspielers Tode, zu einer Zeit, wo Bacon ganz der Wissenschaft und Literatur lebt.

Die meisten Stücke sind wesentlich überarbeitet, viele ganz neu. Von den Manuskripten ist kein einziges vorhanden.

Das Bild des Schauspielers und die Vorreden und Widmungen erscheinen wie eine Larve und wie Maskenscherze des gelehrten Verfassers der Dramen.

Das Bild, das in unserer Vorstellung als Dichter Shakespeare lebt, ist ganz und gar ähnlich dem Van Somer'schen Bacon-Bilde, ganz und gar unähnlich dem Schauspieler-Porträt der Folio-Ausgabe.

Die Folio-Ausgabe ist sehr schnell gedruckt und dabei doch sorgfältig korrigirt, ein neues Stück ist später eingeschoben — all' das deutet auf das lebendige und machtvolle Eingreifen des Autors.

Wer bezahlte die Herstellung der Ausgabe?

Rawley's Veränderung eines allgemein bekannten Ovid-Verses zu Gunsten Bacon's:

„Was ich zu schreiben versucht', allezeit war es ein Vers."

Ben Jonson lebte fünf Jahre bei Francis Bacon und verkehrt lebhaft mit ihm nach dem Sturze.

Ben Jonson hat für den Dichter Shakespeare und für Bacon dieselben Worte des Lobes. Was er über den Schauspieler Shakespeare äussert, steht dazu in auffälligem Gegensatze.

Francis Bacon ist das Wahrzeichen und die höchste Spitze der englischen Sprache.

Toby Matthew's Nachschrift: Der bewundernswertheste Witz „ist von Eurer Lordschaft Namen, obgleich er unter einem andern bekannt ist". — — —

Und nun zur Summirung dieser Thatsachen.

2. Die sechs Theile
(Sex partes — six parts)
der „Grossen Erneuerung der Wissenschaften".

Gewisse Kritiker haben überschwänglich gesagt: „Wenn alle Wissenschaften verloren gingen, könnten sie im Virgil wiedergefunden werden". *(That if all sciences were lost, they might be found in Virgil.)*

Diese Worte finden sich im ersten Buche der ersten Encyklopädie-Ausgabe *(The Advancement of Learning)*. Besser noch als auf den römischen sind sie auf unseren englischen Dichter anzuwenden: Wenn alle Wissenschaften verloren wären, könnten sie im Shakespeare wiedergefunden werden. Und sie finden sich darin im Sinne des Bacon'schen Ausspruchs: „Dichtkunst ist wie ein Traum vom Wissen". In Form dramatischer Parabeln führen die Dramen lebhaft und doch verschleiert die Wissenschaft der Zukunft vor Auge und Ohr. In rohen Zeiten, wo die Welt die neuen Wissenschaften zurückstossen würde, treten sie gern in Form von Parabeln und Gleichnissen auf, und „die kostbarsten Dinge haben oft die verderblichsten Hüter" *(perniciosissimi custodes,*

the most pernicious Keepers). So sagt Bacon im sechsten Buche der „Vermehrungen", wo er über die Methoden der geheimen Überlieferung der Wissenschaften spricht.

Der Hüter der Bacon'schen Geheimwissenschaft heisst Shakespeare.

Dass Bacon, wenn er an die SEXPARTES (6 Theile) seiner „Grossen Erneuerung der Wissenschaften" dachte, auch beständig den Gedanken an Mr. William SHAKESPEARES*) Dramen in der Seele trug, ersehen wir aus folgenden Äusserungen über die dramatische Poesie und über den Hauptplan seines Lebenswerkes.

Da, wo Bacon in den „Vermehrungen der Wissenschaften" von dramatisch-parabolischer Dichtung spricht, stehen folgende Sätze über Theaterspiel *(actio theatralis): „Quinetiam Viris prudentibus, et magnis Philosophis, veluti animorum plectrum quoddam censebatur. Atque sane verissimum est, et tanquam Secretum quoddam Naturae, hominum animos, cum congregati sint, magis quam cum soli sint, affectibus et impressionibus patere."* (Ja, das Theaterspiel ist sogar von weisen Männern und grossen Philosophen wie eine Art Plektrum**) der Seelen betrachtet worden. Und es ist gewiss richtig, und gleichsam eins von den grossen Geheimnissen der Natur, dass die Gemüther der Menschen, wenn viele versammelt sind, mehr, als wenn sie einzeln sind, für Stimmungen und Eindrücke offen.)

Das „Plektrum", ursprünglich der Griffel des griechischen Zitherspielers, wird hier also als Werkzeug des Dichters, und ganz speciell des dramatischen Dichters, des Theaterdichters, aufgefasst.

Und sehen wir, wo das Wort *„plectrum"* in demselben Werke nochmals vorkommt, so ist es an höchst bedeutungsvoller Stelle und in höchst bedeutungsvoller Weise.

Am Ende des achten Buches schliesst Bacon den Überblick der menschlichen Wissenschaft ab, um das kurze neunte Buch der Betrachtung der Theologie zu widmen. Ehe er aber zur Theologie gelangt, sagt er, dieser Überblick der Wissenschaften erscheine ihm nur wie ein Klimpern und Stimmen der Instrumente, mögen nun andere kommen, die die Saiten mit besserer Hand oder mit besserem Plektrum schlagen. *(Quo ab aliis postea pulsentur chordae, meliore digito, aut plectro.)*

*) In den Aufzeichnungen der Hoffestlichkeiten findet sich der Name wiederholt in einer Form, die KS zu X vereinigt und auch noch einen T-Laut einfliessen lässt: SHAXBERD. So sehen wir, dass das Wort sehr verschiedene Schreibweise und sehr verschiedene Aussprache gehabt hat.

**) Plektrum (πλῆκτρον) ist das Stäbchen, womit der Citharaspieler die Saiten anschlägt. Käme es hier nicht auf das Originalwort an, dem Sinne nach könnte man ruhig „Geigenbogen" übersetzen.

Nachdem der Mann der strengen Wissenschaft das Seine gethan hat, sollen andere kommen, die mit dem Plektrum, mit dem Instrumente des dramatischen Dichters, weiterarbeiten, mit dem Instrumente, das man am besten im Theater auf die Seelen vieler zugleich wirken lässt!

Diese Worte gehen im Jahre 1623 in lateinischer Sprache in die Welt. Und in demselben Jahre, vielleicht an demselben Tage, erscheint die Folio-Ausgabe der Dramen, die die Wissenschaften der Zukunft, die Ergänzungen der Encyklopädie, predigen, und die von einem Dichter geschrieben sind, der das Plektrum handhabt wie kein zweiter.

Damit aber ist uns von Bacon selbst der Weg gewiesen zur Einordnung der Shakespeare-Dramen in die „Grosse Erneuerung der Wissenschaften". —

Wir haben so oft schon gesehen, dass das, was Bacon als Mangel bezeichnet, sich bei Shakespeare vorfindet. Nun ist aber ein Punkt, wo uns das Fehlen bei Bacon am schmerzlichsten berührt. Seine „Grosse Erneuerung der Wissenschaften" sollte sechs Theile haben. Der erste sind „Die Vermehrungen der Wissenschaften" (das System), der zweite „Das Neue Organon" (die Logik), der dritte die „Naturgeschichte", von der allerlei Einzelarbeiten, Vorarbeiten und Tabellen zum Weiterarbeiten vorhanden sind. Der vierte, fünfte und sechste Theil fehlen, fehlen gänzlich; keine Anfänge wie in der Naturgeschichte, keine Tabellen. Und der sechste Theil sollte doch Bacon's eigentliche wahre Philosophie enthalten! Und von diesem sechsten Theile hätte der Unternehmer der „Grossen Erneuerung" nur so in's Blaue gesprochen, ohne die Spur eines Anfangs gemacht zu haben? Welch sonderbare Wissenschaft, in der der Verfasser vollständig stecken bleibt, noch ehe er die Hälfte des Weges erreicht hat! Wir sind derlei Luftgaukeleien, wie dieser vierte, fünfte und sechste Theil erscheinen müssen, von einem so exakten Manne wie Bacon nicht gewöhnt. Weder in seinen wissenschaftlichen Prosa-Werken noch in seinen Shakespeare-Dichtungen begegnet uns Ähnliches. Und in der That, wir täuschen uns nicht in der Zuverlässigkeit des Denkgewaltigen. Wie in allen Einzelfällen, so auch in diesem Hauptfalle, oder sagen wir in dieser Dreiheit von Hauptfällen —: Was bei Bacon fehlt, findet sich im „Shakespeare" —: Der vierte, fünfte und sechste Theil der „Grossen Erneuerung der Wissenschaften" sind die „Lustspiele, Historien und Tragödien" der Folio-Ausgabe. 1620 erschien der zweite Theil der „Grossen Erneuerung", 1622 und 1623 der erste und gewisse Theile des dritten, im gleichen Jahre 1623 erschien ihr vierter, fünfter und sechster Theil, seiner Wichtigkeit entsprechend, gleich dem ersten und zweiten in stattlichem Folio. Unvollendet ist also eigentlich nur der in kleineren Formaten gedruckte dritte Theil, die Naturgeschichte.

Unsere Behauptung der Zusammengehörigkeit der Dramen Shakespeare's zu den sechs Theilen wird durch die wenigen Worte, die Bacon selbst diesem vierten, fünften und sechsten Theile widmet, durchaus bestätigt.

Erst jetzt, am Schlusse unserer Betrachtungen und nachdem wir die ganze Menge aller poetisch-wissenschaftlichen Vergleiche in uns aufgenommen haben, vermögen wir die Worte recht zu verstehen, die Bacon diesem vierten, fünften und sechsten Theile seiner „Grossen Erneuerung der Wissenschaften" widmet.

Wir erinnern uns zunächst nochmals der Stelle, wo es im zweiten Buche der „Vermehrungen der Wissenschaften" über parabolische Poesie heisst: *„Parabolica vero est historia cum typo quae Intellectualia deducit ad sensum"* (Parabolische Poesie ist Geschichte mit Typen, sie bringt Ideen zu sinnlicher Anschauung.) Man achte besonders auf die Worte: *„parabolica"* — *„historia cum typo"*.

In der „Eintheilung der Grossen Erneuerung" *(Instaurationis Magnae Distributio)*, die naturgemäss die ersten Folioseiten der Frankfurter Gesammtausgabe füllt, werden die sechs Theile kurz charakterisirt.

Der Inhalt der drei ersten ist uns bekannt. Über den vierten heisst es, er solle mit „Typen" und „Stimmmodulationen" (also mit Figuren und Stimmen, mit redenden Figuren) arbeiten, die das, was gemeint ist, gleichsam vor Augen führen. Wie oben zweimal das Wort *„plectrum"*, so haben wir hier zweimal das Wort *„typus"* in derselben Verwendung. Wenn es heisst: der vierte Theil soll mit Typen arbeiten, so heisst das: er soll parabolisch sein; und wenn es heisst: der vierte Theil soll alles vor Augen führen, so heisst das: er soll dramatisch sein. Die Stelle lautet wörtlich: *„Plane Typos intelligimus et Plasmata, quae universum Mentis processum, atque inveniendi continuatam fabricam et ordinem in certis subjectis, iisque variis et insignibus, tanquam sub oculos ponant. Et enim nobis in mentem venit, in Mathematicis, astante machinâ, sequi Demonstrationem facilem et perspicuam."* (Wir verstehen darunter geradezu Typen und Stimmmodulationen, die alle geistigen Vorgänge und die fortlaufende Erzeugung und Anordnung der Erfindung an gewissen verschiedenartigen und bemerkenswerthen Gegenständen gleichsam vor Augen führen. Und ich denke daran, dass eine Demonstration in der Mathematik leicht und durchsichtig wird, wenn man einen Apparat zu Hilfe nimmt.)

Der vierte Theil führt also, wie die Zeichnungen und Modelle eines Mathematikers, wie die Apparate und Maschinen eines Physikers, die wissenschaftlichen Thatsachen „mit Typen" vor die Augen, d. h., mit andern Worten, ist parabolisch-dramatische Poesie, oder: der

vierte Theil der „Grossen Erneuerung der Wissenschaften" ist das, was in den Dramen William Shakespeare's enthalten ist.

Wenn nun aber die Dramen William Shakespeare's in drei Theile zerfallen, und es drei Theile sind, die bei Bacon fehlen, der vierte, fünfte, sechste, so liegt es nahe, nachzuforschen, ob denn etwa die drei Shakespeare-Theile dem vierten, fünften und sechsten der „Grossen Erneuerung der Wissenschaften" entsprechen.

Vom fünften und sechsten Theile sagt nun Bacon nicht ausdrücklich, dass sie mit „Typen und Plasmata" arbeiten. Was aber über diese beiden Theile gesagt wird, das stimmt mit dem Inhalte der Shakespeare-Historien und -Tragödien trefflich überein. Wie die drei Parabeln, die Bacon auf sein Lob der dramatischen und parabolischen Poesie folgen lässt, den drei Theilen der Shakespeare-Folio-Ausgabe entsprechen (Naturwissenschaft, Politik, Moral — Pan, Perseus, Dionysus), so entsprechen die Erklärungen des vierten, fünften und sechsten Theiles gleichfalls den Komödien, Historien und Tragödien.

Der fünfte Theil soll in zwangloser Weise allerhand nützliche zeitgemässe Dinge sammeln und nur ein Übergangsglied vom vierten zum sechsten Theile sein. „Diese Dinge können eine Zeit lang gleichsam wie Wegschänken dienen." *(Tum poterunt ista veluti tabernaculorum in viâ positorum vice fungi.)* Die Historien Shakespeare's berühren mit ihrer Naturwissenschaft und der gleichnamigen Gestalt Falstaff's die Komödien, mit ihrer Leidenschaft und Moral die Tragödien, stehen also zwischen dem vierten und sechsten Theile als Übergangsglied. Der überraschende Vergleich mit „Wegschänken" *(tabernacula in viâ posita)* aber führt uns geradenwegs auf die Bühne, wo in zweifelhaften Spelunken und Tabernen Prinz Hal mit Falstaff und dem übrigen lustigen Gesindel sein Wesen treibt.

Der sechste Theil erhält in der Überschrift des Aufsatzes, der die Eintheilung kundgiebt, die Bezeichnung:

Sexta; Philosophia secunda, sive Scientia Activa.

Sechster Theil: Zweite (neue) Philosophie oder Thätige Wissenschaft.

Der Ausdruck *„Scientia Activa"*, Thätige, handelnde Wissenschaft, erinnert uns schon sehr an bewegliche Typen, Apparate, Maschinen, Schauspiele, wirkliche lebende, handelnde Menschen und bereitet uns vor auf das, was wir zu erwarten haben.

Die Erklärung beginnt mit den Sätzen: *„Sexta tandem pars Operis nostri (cui reliquae inserviunt ac ministrant) ea demum recludit et proponit Philosophiam, quae ex hujus modi (qualem ante docuimus et paravimus) inquisitione legitima et casta, et severa, educitur et consti-*

tuitur. Hanc verò postremam Partem perficere et exitum perducere, res est et supra vires, et ultra spes nostras collocata. Nos ei initia (ut speramus) non contemnenda, exitum generis humani fortuna dabit." (Der sechste Theil meines Werkes (dem die übrigen ergeben sind und dienen) erschliesst und stellt die Philosophie nun erst vor Augen, die durch eine gesetzmässige, keusche und ernste Untersuchung derart (wie ich sie vorher gelehrt und vorbereitet habe) vorgeführt und gebildet wird. Diesen letzten Theil aber zu vollenden und zum Ausgange zu bringen, ist ein Ding über meine Kräfte und jenseits meiner Hoffnung. Aber ich habe Anfänge gemacht, die (wie ich hoffe) nicht zu verachten sind, das Geschick des Menschengeschlechts wird den Ausgang geben.)

Dem sechsten Theile sind alle übrigen dienstbar. Er ist also bei weitem der wichtigste, ihm gegenüber sind alle anderen nur Vorarbeiten. Fünfzig Jahre lang trug sich Bacon mit dem Plane seines Riesenwerks. Und von diesem Hauptheile hätte er fünfzig Jahre lang nur phantasirt? Von diesem wichtigsten Theile sollte bloss deshalb, weil nichts davon in den *Opera Omnia Baconi* zu finden ist, auch wirklich nie etwas geschrieben worden sein?

Nun, Bacon sagt es ja selbst: Ich habe Anfänge gemacht, die nicht zu verachten sind — *ut speramus,* setzt er bescheiden hinzu.

Wo wären also diese Anfänge?

Bacon's Erklärung fährt fort mit einem Satze, der sich fast wörtlich so an der Spitze des „Neuen Organum" findet: „*Homo enim minister et interpres tantum facit et intelligit, quantum de Naturae ordine, Opere, vel Mente, observaverit: nec amplius scit, aut potest.*" (Denn der Mensch, der Diener und Erklärer der Natur, vollbringt und weiss nur soviel, als er vom Laufe der Natur, durch die Sache oder seinen Geist beobachtet hat; und mehr weiss und vermag er nicht.)

Dann schliesst die Betrachtung des sechsten Theils mit den Worten: „*Atque in eo sunt omnia, si quis oculos Mentis à Rebus ipsis nunquam dejiciens, earum imagines plane, ut sunt, excipiat. Neque enim hoc siverit Deus, ut Phantasiae nostrae somnium pro Exemplari Mundi edamus: sed potius benigne faveat, ut Apocalypsim, ac veram visionem vestigiorum et sigillorum Creatoris super Creaturas, scribamus.*" (Und alles kommt darauf an, dass man die Augen des Geistes beständig auf die Dinge selbst gerichtet hält und so ihre Bilder durchaus wie sie sind aufnimmt. Denn Gott verhüte, dass wir einen Traum unserer Einbildungskraft als Vorbild der Welt hinstellen, sondern gewähre uns gnädig, dass wir eine Enthüllung und einen wahren Anblick der Fussstapfen und Siegel schreiben, die der Schöpfer seinen Geschöpfen aufgedrückt hat.)

Wo aber wird die Philosophie durch die Geschöpfe selbst vorgetragen? Durch Geschöpfe, die von ihrem eifrigsten Diener und Erklärer der Natur so abgelauscht sind, dass sie wie die Natur selbst erscheinen? Wo lebt und schafft diese thätige Philosophie besser als in den Shakespeare-Tragödien?

Hat es nicht jeder von uns beim Lesen des „Lear", beim Lesen des „Hamlet" empfunden: das ist gedichtete Philosophie, höchste Stufe der Dichtung und Wissenschaft, über die bisher kein Sterblicher hinausgekommen ist? Und die Richtigkeit dieser Empfindung, wir finden sie hier durch ihn selbst bestätigt, der diese Welt voll Leben und Wahrheit hervorgezaubert hat.

Eine Apokalypse will Bacon in diesem sechsten Theile schreiben, eine Enthüllung (*ἀπο-καλύπτω* ich enthülle, ich offenbare). Das Wort verbürgt es, dass dieser sechste Theil gleichfalls parabolisch sein sollte. Denn, laut Bacon, dient die Kunst der Parabolik zum Verheimlichen und Verhüllen, zum Erleuchten und Enthüllen.

— — —

Das Gesammtergebniss dieses Buches, auf's Kürzeste zusammengefasst, lautet demnach:

> Francis Bacon's „Grosse Erneuerung der Wissenschaften" besteht aus zwei Hälften; die eine schrieb er in Form von wissenschaftlicher Prosa unter seinem eigenen Namen, die andere, die parabolische, für die Zukunft der Menschheit bestimmte, in Form von Dramen unter dem Pseudonym „William Shakespeare".

Das ist die Lösung des Shakespeare-Geheimnisses.

Ein Schlusswort.

WIE manchen habe ich sagen hören — und weise und gelehrte Männer waren darunter —: „Wozu die ganze Shakespeare-Bacon-Frage? Freuen wir uns der herrlichen Meisterwerke der Poesie; ob aber ihr Dichter so heisst oder so, ob er in Stratford geboren war oder in London, soll uns gleichgiltig sein."

In der That, das Was bleibt immer die Hauptsache, das Wer die Nebensache. Und die Frage nach dem Wer könnte auch nur wenig interessiren, wenn wir erführen, dass der Dichter nicht der Schauspieler aus Stratford gewesen sei, sondern ein uns im übrigen völlig Unbekannter, und dass er nicht Shakespeare, sondern Smith oder Thompson heisse. Die Dinge liegen aber anders. Wir finden als wahren Dichter nicht eine unbekannte Null, sondern eine bekannte Grösse: Francis Bacon. Wussten wir bisher über das Leben des Dichters so gut wie nichts, jetzt liegt es in klaren Zügen vor uns. Hatten wir bisher nur eine Reihe von Phantasieporträts, jetzt haben wir die unzweifelhaften Bildnisse des geliebten Dichters aus verschiedenen Lebensaltern vor uns. Kannten wir bisher nur Shakespeare-Dichtungen, jetzt haben wir auch ganze Bände gedankenvoller Shakespeare-Prosa. Wir haben ferner die beruhigende Genugthuung, dass solch unübertreffliche, zu Geist und Herz redende Dichtwerke nicht aus dem Hirn eines nur mangelhaft gebildeten Mannes stammen, sondern dass ihr Dichter ausser der poetischen Begabung auch ausgedehnte Studien und einen gewaltigen Fleiss nöthig hatte, um so Herrliches zu schaffen. Endlich aber, und das ist das Wichtigste, haben wir einen Shakespeare-Erläuterer gefunden, wie wir uns keinen bessern denken können. Niemand wird im Stande sein, ferner etwas wissenschaftlich Giltiges zu sagen, der nicht auch die übrigen Werke des Verfassers studirt hat.

Als ich vor mehreren Jahren der grossen Frage ernsthaft näher trat, da schien mir die Aufgabe zunächst nur eine, nämlich: zu beweisen, dass Francis Bacon der Dichter der Shakespeare-Dramen ist. In Wirklichkeit aber gestaltete sie sich zu einer vierfachen. Bacon wird heutzutage nur noch von einzelnen Gelehrten studirt; es galt also erstens, kurz darzuthun, wer Bacon ist und was er geschrieben hat. Es galt zweitens, die Dichtungen Shakespeare's theilweise von einer ganz andern Seite zu beleuchten, als das Theater- und Lesepublikum gewöhnt ist, sie zu sehen. Es galt drittens den Beweis, dass Bacon der Dichter der Dramen ist. Und es galt viertens den Beweis des parabolischen Zusammenhangs. Dieser vierte Theil der Aufgabe, das wird jeder zugeben, der das Buch bis hierher gelesen hat, ist der Kernpunkt des Ganzen; er drückt auch erst dem dritten Theile, der ursprünglichen Hauptfrage, ob Bacon der Shakespeare-Dichter, das Siegel der Bestimmtheit auf; und er ist es, der in diesem Buche zum ersten Male geboten wird.

Die ursprüngliche Bacon-Shakespeare-Frage ist bereits etwa vierzig Jahre alt. Das erste Werk, das sich mit ihr beschäftigt, führt den Titel: „Die Philosophie der Shakspere-Stücke dargethan von Delia Bacon" *(The Philosophy of the Plays of Shakspere unfolded)* und erschien 1857. Der Amerikanerin Miss Delia Bacon gebührt für immer das Verdienst, den Gedanken zuerst gedacht und ausgesprochen zu haben, Bacon sei der Dichter. Die wortführenden Männer der Wissenschaft mochten nichts von der Frage wissen oder bekämpften sie mit grossem Eifer. Und so ging es durch mehr als dreissig Jahre fort, obgleich wieder und immer wieder Autoren mit fleissig gearbeiteten Beweisversuchen auftraten: Bacon ist doch der Dichter. Das Buch, wodurch ich auf die Frage aufmerksam gemacht wurde, ist „Der Shakespeare-Mythus" *(The Shakespearean Myth)* von dem Amerikaner Appleton Morgan, erschienen 1881, in's Deutsche übersetzt von Müller-Mylius 1885. Das Werk giebt einen Überblick über den damaligen Stand der Forschung, neigt selbst zur Annahme einer mehrfachen Vaterschaft der Dramen, hat viele Widersprüche und Oberflächlichkeiten, ist aber sehr anregend. Weithingehendes Aufsehen machte das im Jahre 1888 erschienene zweibändige Werk „Die grosse Geheimschrift" *(The Great Cryptogram)*, geschrieben von dem Amerikaner Ignatius Donnelly. Er behauptet, den Schlüssel zu einer Geheimschrift in der Shakespeare-Folioausgabe gefunden zu haben, verräth aber sein Geheimniss nicht, sondern giebt nur eine Anzahl gefundener Lösungen. Die offenbarten Geheimnisse beziehen sich auf Elisabeth, Burghley, Cecil, den Schauspieler Shakspere . . ., aber, wie gesagt, das eigentliche Recept wird verheimlicht und die dastehenden Unmengen von Ziffern sind, man mag sie studiren, so lange man will, der Wirrwarr eines unmathematischen Kopfes.

Wohl beschäftigte sich Bacon von jung auf mit Geheimschriften und mit Dechiffrirkunst, und es ist durchaus nicht unmöglich, dass er auch in dieser äusserlichen Weise mancherlei in die Dramen hineingeheimnisst hat. Was aber können uns heutzutage die Staatsgeheimnisse der Königin Elisabeth oder Cecils sein gegenüber dem wundervollen geheimen Zusammenhange zwischen der Wissenschaft Bacon's und der Dichtkunst der Dramen? Das Werthvollste an Donnelly's Buche scheinen mir die fleissigen Zusammenstellungen von Einzelvergleichen im ersten Bande, die Darlegung der Essex-Angelegenheit und die Andeutungen betreffs anderer Pseudonyme, Marlowe etc.

Vielfach auf Donnelly's Werk gründet sich das Buch des Grafen Vitzthum von Eckstädt, betitelt „Shakespeare und Shakspere" (1888). Es ist eine schöne, klare Darlegung der Angelegenheit und wird gewiss manchen schwankend gemacht und manchen überzeugt haben. Und nochmals müssen wir einer Forscherin gedenken, der überaus fleissigen Frau Henry Pott. Sie ist die Herausgeberin des oft genannten „Promus von Redeformeln und eleganten Wendungen" *(The Promus of Formularies and Elegancies).* Zu jeder einzelnen Notiz Bacon's hat sie mehrere Parallelstellen aus Shakespeare gesucht und gefunden.

Aber dieses Buch, zu dessen Studium ich gleichfalls einige Wochen verwendet habe, charakterisirt doch eigentlich die ganze bisherige Forschung über die Bacon-Shakespeare-Frage. Aus einem Mosaik von Beweisstücken und -Stückchen bestanden bis heute alle Beweise; hier, in meinem Buche, ist zum ersten Male die gesammte Lebensthätigkeit Bacon's mit den Dramen in Verbindung gebracht. Ganze wissenschaftliche Bücher werden mit ganzen Theaterstücken verglichen, ganze wissenschaftliche Zweige mit ganzen Poesiegattungen im Einklange dargestellt, und den Shakespeare-Dramen zum ersten Male ihr Platz in der „Grossen Erneuerung der Wissenschaften" angewiesen. Viele grössere Züge, z. B. die Darstellung der Essex-Angelegenheit, verdanke ich freilich den früheren Forschern; ich habe ihnen nur die Form gegeben, die für dieses Buch die geeignete ist. Dagegen hat wiederum höchst wichtige Hauptpunkte vor mir kein anderer erwähnt: die Reihen von wohlklingenden Versen in der Prosa „Heinrichs VII.", die Fülle von Theateranspielungen in demselben Werke, den Vergleich der *Promus*-„*Play*"-Seite mit „Hamlet" u. a. Zu den Tausenden von Einzelthatsachen, die andere vor mir gefunden, habe ich Hunderte, ja Tausende hinzugefunden, oft gleichwerthige, oft bessere. Den naturwissenschaftlichen Beweis habe ich zum ersten Male systematisch durchgeführt.

Ist doch „Shakespeare" längst kein englischer Dichter bloss, sondern der Dichter der Germanen. Seit mehr als einem Jahrhundert wetteifern die Deutschen mit ihren Brüdern jenseit des Kanals in der Liebe und Verehrung zu dem grossen Dramatiker. Unserm Lessing,

unserm Goethe war er an's Herz gewachsen, und die Übersetzung von Schlegel, Tieck und Baudissin hat ihn zum deutschen Volksdichter gemacht. Dass diese Übertragung hier in meinem Buche nur selten citirt werden konnte, liegt in der Natur unserer Untersuchung.

Jeder Übersetzer, der nicht weiss, dass Bacon der Verfasser der Dramen ist, wird Vielerlei als gleichgiltig betrachten, worauf der Dichter hohen Werth gelegt hat. Hier, wo es darauf ankommt, den Beweis der Gedanken- bez. Wortübereinstimmung zu führen, musste die Übersetzung möglichst sinn- und wortgetreu sein, die Schönheit konnte immer erst in zweiter Linie in Betracht kommen. So rühren denn nicht nur die Übersetzungen sämmtlicher Bacon-Stellen, sondern auch mehr als neun Zehntel der Übersetzungen der Shakerpeare-Citate von mir her. Nur zwei Beispiele von vielen. Es handelt sich um einen naturwissenschaftlichen Beweis. Was hilft mir da bei aller Ehrfurcht vor Schlegel seine Übersetzung, wenn er aus der englischen „Fledermaus" *(bat)* eine deutsche Schwalbe gemacht hat? Die Fledermaus muss wieder herbei und sollte sie sich auch gegen das deutsche Versmaass sträuben. Oder, ich brauche die Übertragung der Stelle aus „Hamlet" (III, 4), wo der Geist erscheint, und die Mutter vom Sohne sagt: „Dein schlichtes Haar bäumt sich empor wie Leben in Excrementen." Was nützt mir in diesem Falle Schlegel, wenn er die Worte *„in excrements"* einfach unübersetzt lässt, weil sie ihm unübersetzbar sind oder ein Barbarismus dünken?

Dass aber die Deutschen zu einer Zeit, wo die Shakespeare-Bacon-Frage noch überhaupt nicht aufgetaucht war, für vieles, was uns jetzt klar vor Augen liegt, ein gesundes Vorgefühl hatten, dafür dienen hier als Zeugniss drei treffliche Forscher und Dichter: Tieck, Simrock und Gervinus. Tieck in der Einleitung zu seinem 1823 erschienenen Werke „Shakespeare's Vorschule", im Gegensatze zu den sonst landläufigen Anschauungen, die ersten Dramen seien um 1590 entstanden, sagt, dass der Dichter „wahrscheinlich viel früher für die Bühne geschrieben hat, als man gewöhnlich von ihm glaubt, dass er wohl zu den frühesten Theaterdichtern jener neuern Periode gehört". In der That schrieb Bacon, der wahre „Shakespeare", schon vor 1580 Theaterstücke. Ebenso treffend ist Tieck's Bemerkung über die vielen Quartausgaben und ihre verbesserten Auflagen: „ich glaube, dass er selber es gern sah, seine Schriften durch den Druck zu verbreiten". Stimmt das nicht ganz mit unseren Erfahrungen über den Druck der Folio-Ausgabe? Zudem wurden auch sämmtliche Ausgaben rechtzeitig in die Buchhändlerlisten eingetragen, um sie rechtlich vor Nachdruck zu schützen. Ebenso behauptet Tieck im Gegensatze zu den Anschauungen der englischen Gelehrten, dass „König Johann", „König Lear", „Die Bezähmung einer Widerspenstigen", „Heinrich V." in ihrer alten Form

gleichfalls vom Dichter selbst herrührten. Die Engländer nennen z. B. ein Stück wie den alten, anonymen „König Johann“ ein ganz gewöhnliches Machwerk. Tieck, der deutsche Dichter, las mit mehr Verständniss als die englischen Gelehrten. Er fühlte die Echtheit dieser Jugendpoesie des grossen Meisters. Und in der That vermochte ich mir Dutzende von herrlichen Sentenzen gerade aus diesem jenseit des Meeres verachteten alten „König Johann“ *(The Troublesome Raigne of King John)* herauszuschreiben.

Auch Karl Simrock hat ähnliche Anschauungen. Sein Werk „Die Quellen des Shakespeare“ hat für immer bleibenden Werth.

Ganz eigenthümlich berührt uns, was Gervinus 1850 im vierten Bande seines „Shakespeare“ sagt. Ehe die Autorschaft des Stratforder Schauspielers angezweifelt ward, vor aller Bacon-Shakespeare-Frage, und ohne dass ihm der leiseste Gedanke kommt, beide Namen könnten sich in einer Person vereinigen, zieht Gervinus 1850 eine über lange Seiten hingehende Parallele zwischen Bacon und Shakespeare. Bacon, so sagt Gervinus, legt die todte Natur aus, Shakespeare die menschliche Natur. Beide, das ist das Gesammtergebniss der Gervinus'schen Untersuchung, haben nichts Konventionelles, suchen nicht Beifall, sondern Wahrheit, führen, der eine den Verstand, der andere die Einbildungskraft, zur Natur zurück. Beide entsagen allem Formellen der alten Kunst, beide fühlen sich alleinstehend, beide vereinigen tiefe Bescheidenheit mit gerechtem Selbstgefühle, beide verachten den Beifall der Menge, beide sind vorurtheilsfrei, beide parteilos, beide lassen die Religion aus dem Spiele und gehen den weltlichen Weg in Dingen der Sittlichkeit, beide verachten den Autoritätsglauben. Shakespeare ist bisweilen philosophisch, Bacon bisweilen Dichter. So Gervinus — und bei alledem kein leiser Gedanke an eine Einheit dieser gepriesenen „beiden“. Wie verständnissvoll und doch wieder wie einseitig erscheint uns, wenn wir sie heute näher beschauen, die erste Behauptung: Bacon lege die todte Natur aus, Shakespeare die menschliche. Wissen wir nicht, wie auch Shakespeare von allerhand Weisheit über die sogenannte „todte“ Natur voll ist? Wie die Lustspiele, trotz ihrer menschlichen Figuren, eine Parabolik dieser „todten“ Natur sind? Und wissen wir nicht, dass umgekehrt auch im Bacon Herrliches über menschliche Natur zu lesen ist? Es ist unmöglich, dass Gervinus, als er diesen vermeintlichen Unterschied niederschrieb, das herrliche Kapitel im Kopfe hatte, das Bacon über die Leidenschaft der Menschen geschrieben hat.

Den Anschauungen Gervinus' schliesst sich Kuno Fischer in einem Kapitel seines berühmten Buches „Francis Bacon und seine Nachfolger“ an. Er aber gedenkt mit warmen Worten gerade der Übereinstimmung der Bacon'schen Moralphilosophie und Leidenschaftslehre mit Shakespeare's Dichtung. Er hebt ferner hauptsächlich hervor das

Verständniss, das beide gegenüber dem Römerthum gezeigt haben, und ihr völliges Verkennen der Welt der Griechen. Wie sonderbarlich berührt uns neben solcher Klarheit der Vorwurf, Bacon sei poesielos gewesen, gleich einem Philister habe er parabolische Poesie über alles gesetzt, u. dergl. Dies und manches andere wird eine dritte Auflage des werthvollen Buches nothwendig verändern müssen. Während die Durchschnittsphilosophen sich meist nur mit Bacon's „Neuem Organon" beschäftigen, ja es vielfach als die „Philosophie" Bacon's betrachten, während es doch nur ein Theil des Ganzen, nämlich die neue Logik, ist, weist Kuno Fischer der Encyklopädie wieder die ihr gebührende Stelle an. Treffliche Worte hat er für dies Buch, freilich ohne eine Ahnung zu haben, dass die „Vermehrungen der Wissenschaften" durch Figuren und Stimmen wie mit Apparaten veranschaulicht, im „Shakespeare" zu finden sind. Eine gute That vollbringt das Fischer'sche Werk auch dadurch, dass es die oberflächliche Bacon-Schrift Justus von Liebig's widerlegt. Man sollte es kaum für möglich halten, dass der von uns allen so hochgeschätzte Chemiker den grossen Naturphilosophen so grausam missverstehen konnte, wie es in der Schrift „Über Francis Bacon von Verulam und die Methode der Naturforschung" geschieht. Er putzt den Naturforscher Bacon ganz furchtbar herunter und — lobt gleich darauf den Naturforscher Shakespeare! Sehr drollig muthet es uns an, wenn Liebig dem Gelehrten Bacon heftige Vorwürfe macht, dass er in seiner „Geschichte des Lebens und Todes" den Schauspieler Shakespeare nicht erwähnt. Wie drollig! und doch wieder welch ein Aufblitzen der Wahrheit, als hätte auch der zürnende, im Grunde der Seele doch geistesverwandte Liebig es gefühlt: Bacon und Shakespeare, sie gehören zusammen.

Soviel von den Deutschen. Und die Engländer? Bei den Engländern gilt James Spedding, der Herausgeber der Bacon-Werke, als erste Autorität. Was er bei Bacon nicht gefunden hatte, das, glaubte man, könne ein anderer Sterblicher erst recht nicht finden. Nun besorgte aber nicht Spedding allein die Gesammtausgabe. Den philosophischen Theil sollte Ellis besorgen, den juristischen Heath, den literarischen Spedding. Ellis erkrankte nach einigen Jahren, und Spedding übernahm den Resttheil seiner Arbeit. In der That aber ist es doch so, dass z. B. Spedding „Essays" und „Heinrich VII.", Ellis „Organon" und „Wald der Wälder", Heath die juristischen Schriften herausgab. Kurz, keiner beherrschte den Gesammtstoff. Zudem hatten die fleissigen Gelehrten mit der Reinstellung der Texte, mit allerlei wissenschaftlichen Anmerkungen, mit dem Überwachen des Drucks vollauf zu thun und dachten wenig daran, Seitenblicke auf die Dichtungen Shakespeare's zu werfen. So tritt denn der eigenthümliche Fall ein, dass wir in den „Vermehrungen der Wissenschaften" folgende

Bemerkung Spedding's lesen: „Obgleich Shakespeare's Stücke die Theater während der letzten dreissig Jahre gefüllt hatten, zweifle ich doch sehr, ob Bacon je davon gehört hatte." Der Leser dieses Buches, der da weiss, wie innig und allgemein der Zusammenhang zwischen Bacon-Wissenschaft und Shakespeare-Dichtung ist, wird aus diesen wenigen Zeilen zur Genüge ersehen, dass Spedding, so gross seine Verdienste um Bacon sind, in der Bacon-Shakespeare-Frage nichts weniger als Autorität ist. Ein zweites Mal erwähnt er des Dichters in einer Bemerkung zum Essay „Über Gärten". Er bringt hier die von anderen schon früher gemachte Beobachtung, dass Perdita im „Wintermärchen" die Blumen ganz im Sinne des Bacon'schen Essays aufzählt, und schreibt dann die für uns nun so wunderlichen Zeilen: „Wenn dieser Essay in der früheren Ausgabe enthalten gewesen wäre, so würde ich vermuthen, dass Shakespeare ihn gelesen hätte." Von dem tieferen Zusammenhange derselben Stelle mit dem Pfropfen und Variiren, mit dem Verbessern und Verändern der Arten, hatte Spedding, weil mit zu wenig Naturwissenschaft ausgerüstet, keine Ahnung. Zudem hatte ja die Ausgabe des „Waldes der Wälder", wo die Parallele zu finden ist, Kollege Ellis besorgt. Und noch müssen wir eines eigenthümlichen Umstandes gedenken. Die Engländer scheinen nichts von der ersten, von der bei uns in Deutschland im Jahre 1665 erschienenen Gesammtausgabe ihres Bacon zu wissen, die sowohl mir wie auch schon Kuno Fischer als Hauptquelle gedient hat. Sie kennen auch, scheint es, nicht die zweite, 1694 in Leipzig erschienene, Gesammtausgabe. Spedding, der Herausgeber der neuesten, gedenkt weder der Frankfurter, noch der Leipziger mit einer Silbe, nennt vielmehr als älteste Gesammtausgabe der Werke Bacon's: *„Francisci Baconi Opera Omnia"*, herausgegeben von Blackbourne, London *1730!*

Kurz, dass bis heute die Frage nach der Dichterschaft der Dramen noch unentschieden war, erklärt sich im Wesentlichen aus der Thatsache: Die einen lasen nur Shakespeare, die andern nur Bacon, sorgfältig lasen überhaupt nur sehr wenige. Die aber, die in der Shakespeare-Bacon-Frage arbeiteten, glaubten genug zu thun, wenn sie eine Einzelheit nach der andern herbeibrachten; das wissenschaftliche Gesammtwesen Bacon's zu erfassen, haben sie sich nicht bemüht. Wie mancher aber von gegnerischer Seite hat sich Worte in der Angelegenheit erlaubt, oft recht scharfe Worte, und hatte doch nur über Bacon und kaum einige Seiten von Bacon gelesen. Ist doch in Deutschland Bacon gegenwärtig fast unbekannt. Die berühmte Tauchnitz-Edition mit ihren wohl 3000 Bänden, hat sich noch nicht zum Drucke eines einzigen Bandes Bacon entschlossen, in England geniesst die Menge ihren Bacon aus „Lichtstrahlen", also immer nur löffelweise, und so mancher Gelehrte hat die „Essays", die vom Verfasser in so

wundervollem Englisch (in Shakespeare-Englisch!) geschrieben sind, nur in lateinischer Sprache gelesen, als „*Sermones fideles*". — —

War es die Aufgabe des vorliegenden Buches, die wissenschaftliche Parabolik, den engen unauflöslichen Zusammenhang der Shakespeare-Dramen mit der „Grossen Erneuerung der Wissenschaften", und somit die wahre Autorschaft Francis Bacon's nachzuweisen, so bleibt es der Zukunft vorbehalten, den Zusammenhang in all' und jeder Einzelheit zu ergründen. Auch viele sehr wesentliche Nebenfragen treten dabei zu Tage und geben allerlei „Wünschenswerthes für die Zukunft". Es ist zu ergründen, was Bacon sonst anonym und pseudonym geschrieben hat. Es ist im Anschluss hieran eine Gesammtausgabe aller seiner Werke zu veranstalten. Neue Übertragungen in fremde Sprachen machen sich nöthig, denn nur an der Hand der Bacon-Schriften können sie richtig und sachgemäss sein. Ich bin auch überzeugt, dass die heutige Wissenschaft noch mancherlei aus der Parabolik Bacon's lernen kann. Der Einfluss auf die Dichtkunst liegt sehr nahe, und keine Bühne wird im Stande sein, „Shakespeare" richtig zu geben, ohne bei Bacon in die Lehre zu gehen. Die Engländer aber mögen in Bibliotheken und Manuskript-Sammlungen nachforschen, ob sich noch irgendwo äussere Zeichen für den hier aus der tiefsten Natur der Sache heraus geführten inneren Beweis finden. Auch einiges Tragikomische dürfte die endgiltige Lösung der Frage im Gefolge haben. Was wird die Welt mit all' den Pseudo-Bildern, Pseudo-Büsten, Pseudo-Denkmälern anfangen?! Und die Autogramm-Sammler — werden sie nicht künftighin noch weit höhere Summen für die Bacon-Blättchen zahlen? Und wie sehr sinken die Unterschriften des Stratforder „Shakspere" in ihrem imaginären Werthe!

— — — — — —

Die Welt beschäftigt sich seit mehr als drei Jahrhunderten, ohne ihrer müde zu werden, mit den Dramen „William Shakespeare's", und die Welt bewundert noch heute die wissenschaftliche Gedankengrösse und Universalität Francis Bacon's.

Jetzt fliessen beide in eins.

Sonst, wenn wir den Namen Shakespeare hörten, dachten wir dabei an ein Höchstes, wenigstens wagte keiner, einen anderen darüber zu stellen. Ein Shakespeare stand uns auf gleicher Höhe mit einem Homer, Sophokles, Michel Angelo, Raffael, Molière, Goethe, Mozart, Beethoven. Nun aber, da wir wissen, dieser von uns „Shakespeare" genannte Geist ersann und schrieb auch alles, was den Namen Francis Bacon trägt, müssen wir lernen, in ihm einen Genius zu verehren, wie die Erde vor und nach ihm keinen zweiten kennt.

Verzeichniss

der hauptsächlich benutzten Schriften.

Francisci Baconi Opera Omnia. Francofurti ad Moenum 1665. Folio.

Francisci Baconi Opera Omnia. Lipsiae 1694. Folio.

Francisci Baronis de Verulamio Vice-Comitis Sancti Albani Historia Vitae et Mortis. Londini 1623.

Francisci de Verulamio Historia Naturalis et Experimentalis. De Ventis etc. Lugd. Batav. 1638.

Franc. Baconi Novum Organum Scientiarum. Editio secunda. Amstelaedami 1660.

Opuscula Varia Posthuma Francisci Baconi. Nunc primum Edita. Cura et Fide Guilelmi Rawley. Amstelodami 1663.

The Essays of Sir Francis Bacon. With a Table of the Colours of Good and Evil. Whereunto is added The Wisdom of the Antients. London 1680.

Francisci Baronis de Verulamio Vice-Comitis Sancti Albani, De Dignitate et Augmentis Scientiarum. Ad Regem suum. Libri IX. Argentorati 1685.

The Works of Francis Bacon. A new edition by Basil Montagu. 16 Vol. London 1825.

The Works of Francis Bacon. Collected and edited by Spedding, Ellis, and Heath. 14 Vol. London 1857—1877. (I—VII The Works, VIII—XIV The Letters and the Life of Francis Bacon, including all his occasional Works. By James Spedding.)

Francis Bacon's Promus of Formularies and Elegancies. Illustrated and elucidated by passages from Shakespeare, by Mrs. Henry Pott. London 1883.

Shakespeare. The first collected edition of the dramatic works of William Shakespeare. A Reproduction in exact fac-simile of The Famous First Folio, 1623, by the newly-discovered process of photo-lithography. At the suggestion, and under the superintendence of H. Staunton. London 1866. — Mr. William Shakespeares Comedies, Histories, and Tragedies. Published according to the True Originall Copies. London Printed by Isaac Jaggard, and Ed. Blount. 1623.

Dasselbe Werk verkleinert:

The Works of William Shakespeare. In reduced facsimile from the famous first folio edition of 1623. With an Introduction by J. O. Halliwell-Phillipps. London 1876. —: Mr. William Shakespeares etc. 1623.

Dasselbe Werk als Neudruck:

Shakespeare. A Reprint of his Collected Works as put forth in 1623. 3 Vol. London 1863.

The Works of William Shakespeare. From the text of the Rev. Alexander Dyce's second edition. 7 Vol. Leipzig, Bernhard Tauchnitz. 1868.

Shakspere's Hamlet, Prince of Denmark. Englischer Text berichtigt und erklärt von Dr. Benno Tschischwitz. Halle 1869.

Shakspeare's dramatische Werke übersetzt von Aug. Wilh. v. Schlegel und Ludwig Tieck. 12 Bände. Berlin 1839, 1840.

Doubtful Plays of Shakespeare. With Introductury Remarks by Max Moltke. Leipzig, Bernhard Tauchnitz. 1869.

A Supplement to the Plays of William Shakespeare. Philadelphia 1855.

Six old plays, on which Shakspeare founded his Measure for Measure, Comedy of Errors, Taming the Shrew, King John, K. Henry IV. and K. Henry V., King Lear. By J. Nichols. 2 Vol. London 1779.

The Works of Christopher Marlowe. Edited by A. H. Bullen. 3 Vol. London 1885.

The Works of Ben Johnson. 7 Vol. London 1716.

The Origin of the English Drama. By Hawkins. 3 Vol. Oxford 1773.

Old Plays. Edited by Dodsley. 12 Vol. 1825.

Shakespeare's Vorschule. Von Ludwig Tieck. 2 Bände. Leipzig 1823.

Die Schauspiele der englischen Komödianten. Herausgegeben von Prof. Dr. W. Creiznach. Berlin und Stuttgart.

Idea Medicinae Philosophicae Authore Petro Severino Dano. Philosopho et Medico. Basileae 1571.

Bernardini Telesii Consentini De Rerum Natura iuxta propria principia. Libri IX. Neapoli 1586. Folio.

Aureoli Philippi Theophrasti Bombasts von Hohenheim Paracelsi, dess Edlen, Hochgelehrten, Fürtrefflichsten, Weitberümbtesten Philosophi und Medici Opera Bücher und Schrifften. 2 Bände Strassburg 1616. Folio.

Sir Philipp Sidney's Complete Poetical Works. 3 Vol. London.

A Defence of Poesie. By Sir Philipp Sidney. London.

Reliques of Ancient English Poetry. By Thomas Percy. 3 Vol. 1765. Leipzig, Bernhard Tauchnitz 1866.

Publications of the Shakespeare Society, Publications of the New Shakspere Society. Viele Bände.

Personal History of Lord Bacon. By William Hepworth Dixon. Leipzig, Bernhard Tauchnitz 1861.

Franz Baco von Verulam. Von Kuno Fischer. Leipzig 1856.

Francis Bacon und seine Nachfolger. Von Kuno Fischer. Zweite völlig umgearbeitete Auflage. Leipzig 1875.

Memoirs of the Court of King James the First. By Lucy Aikin. 2 Vol. London 1822.

Die Quellen des Shakespeare in Novellen, Märchen und Sagen. Von Karl Simrock. 2. Aufl. 2 Bände. Bonn 1870.

Shakespeare von G. G. Gervinus. 4 Bände. Leipzig 1850.

Geschichte des neueren Dramas von Robert Prölss. 3 Bände. Leipzig 1882.

Das Ende des Zeitalters der Alchemie und der Beginn der iatrochemischen Periode. Von Dr. W. Luzi. Berlin 1892.

The Bacon-Shakespeare Question answered. By C. Stopes. London 1889.

Über Francis Bacon von Verulam und die Methode der Naturforschung. Von Justus von Liebig. München 1863.

Der Shakespeare-Mythus. Von Appleton Morgan. Deutsch von Karl Müller-Mylius. Leipzig 1885.

The Great Cryptogram. By Ignatius Donnelly. 2 Vol. London 1888.

Shakespeare und Shakspere. Von K. F. Graf Vitzthum von Eckstädt. Stuttgart 1888.

Francis Bacon and his Secret Society. By Mrs. Henry Pott. London 1891.

Our English Homer. By Thomas W. White. London 1892.

Catalogue of Books in the Library of the British Museum printed in England, Scotland, and Ireland, and of books in english printed abroad, to the year 1640. 3 Vol. London 1884.

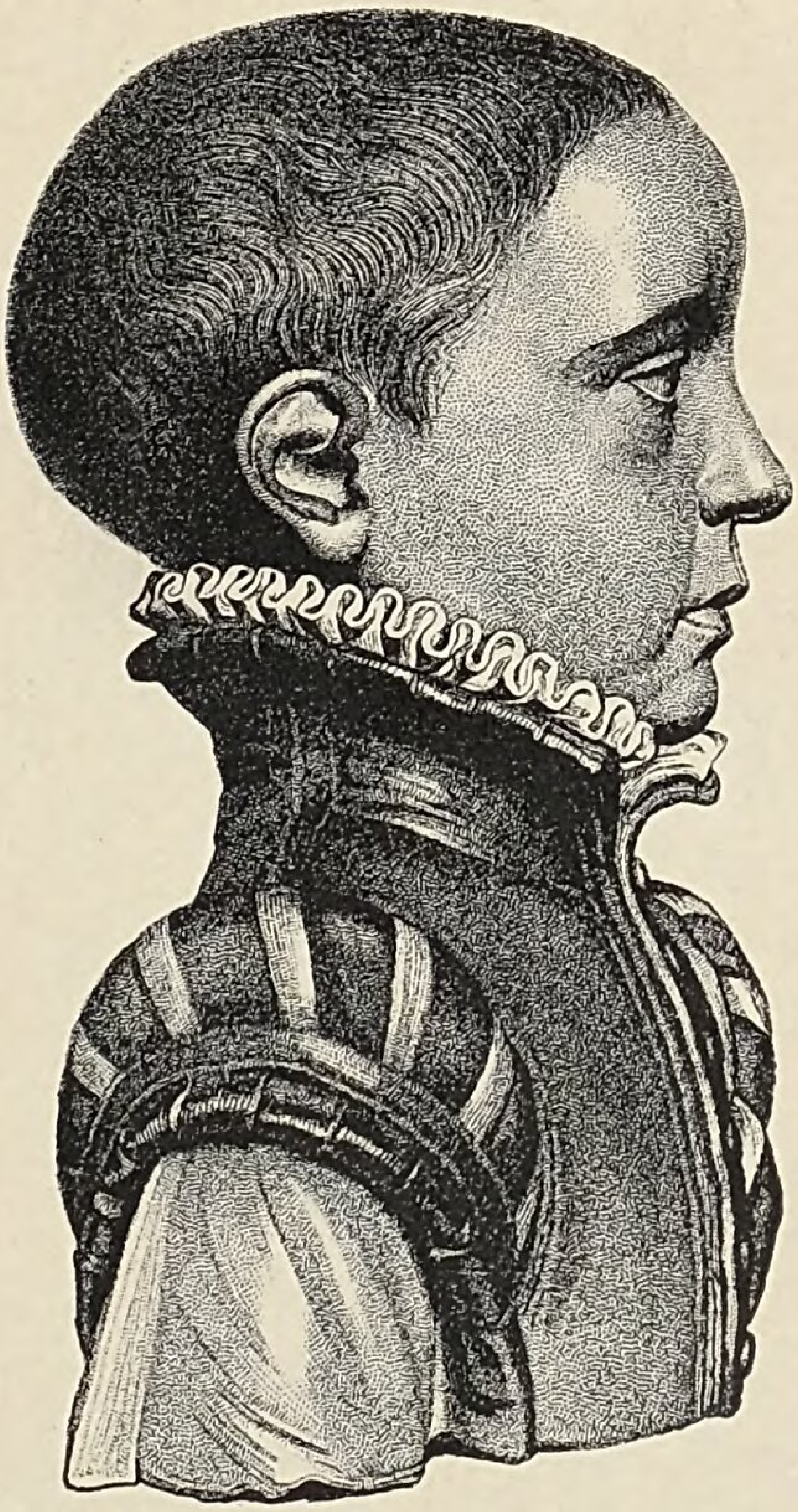
Überdies noch eine Menge naturwissenschaftlicher, philosophischer, literaturgeschichtlicher, poetischer, sprachlicher, encyklopädischer Werke und Wörterbücher, eine Reihe älterer und neuerer Ausgaben und Übertragungen und eine Anzahl Schriften und Schriftchen für und wider die Verfasserschaft Bacon's.

Der Bilderschmuck dieses Buches ist theils nach Büchern, theils nach Einzelblättern hergestellt. 42 der Originale befinden sich in meinem Besitze, 24 sind Nachbildungen aus Büchern der Leipziger Stadtbibliothek, 8 aus Büchern der Leipziger Universitätsbibliothek.

Die Nachbildung des 1., 4. und 5. der Bacon-Porträts wurde mir gütigst von den Herren Longmans, Green & Co. in London gestattet. Die Originale sind in der Spedding'schen Gesammtausgabe der Werke Bacon's enthalten. Die Nachbildung des Mandel'schen Kupferstiches von Van Dyck's Karl I. gestattete freundlichst der Kunstverlag Ernst Arnold in Dresden, die Nachbildung des Shakspere-Grabmals und des Essay-Titelblattes die G. Grote'sche Verlagsbuchhandlung in Berlin, die Nachbildung der Shakspere-Facsimiles und des Innern eines Londoner Volkstheaters die J. G. Cotta'sche Buchhandlung in Stuttgart, die Nachbildung des Gray's Inn-Theaterbillets die Firma Chapman & Hall in London.

I.

Bildnisse.



Francis Bacon als Knabe.

Nach einer farbigen Büste im Besitze des Grafen von Verulam.



Francis Bacon als Jüngling. 1578.

Nach einem Miniaturbilde von Hilliard.



Francis Bacon ums Jahr 1618.

Nach dem Gemälde von Van Somer.



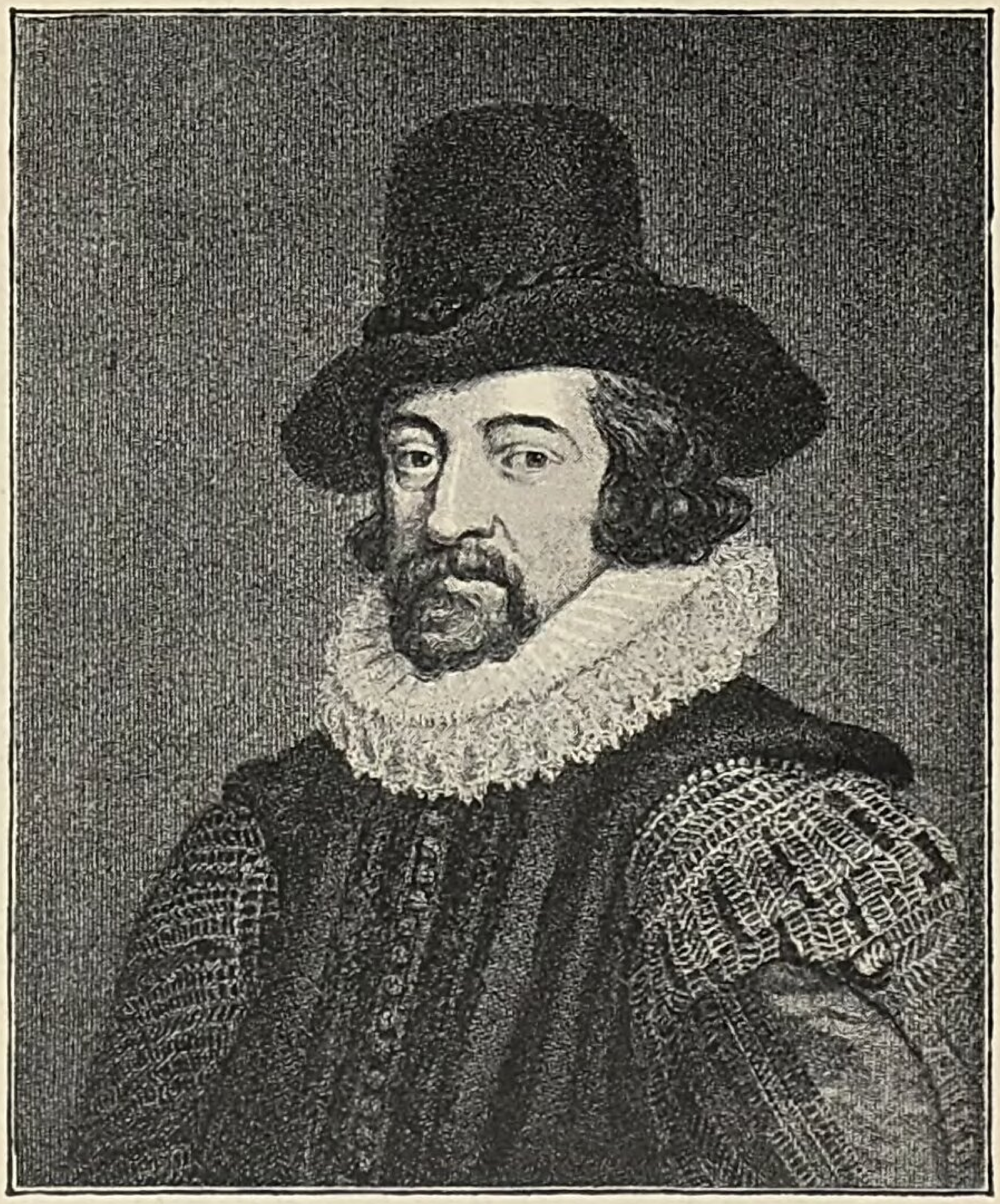
Francis Bacon im Jahre 1620.

Nach einem Miniaturbilde von Peter Oliver.



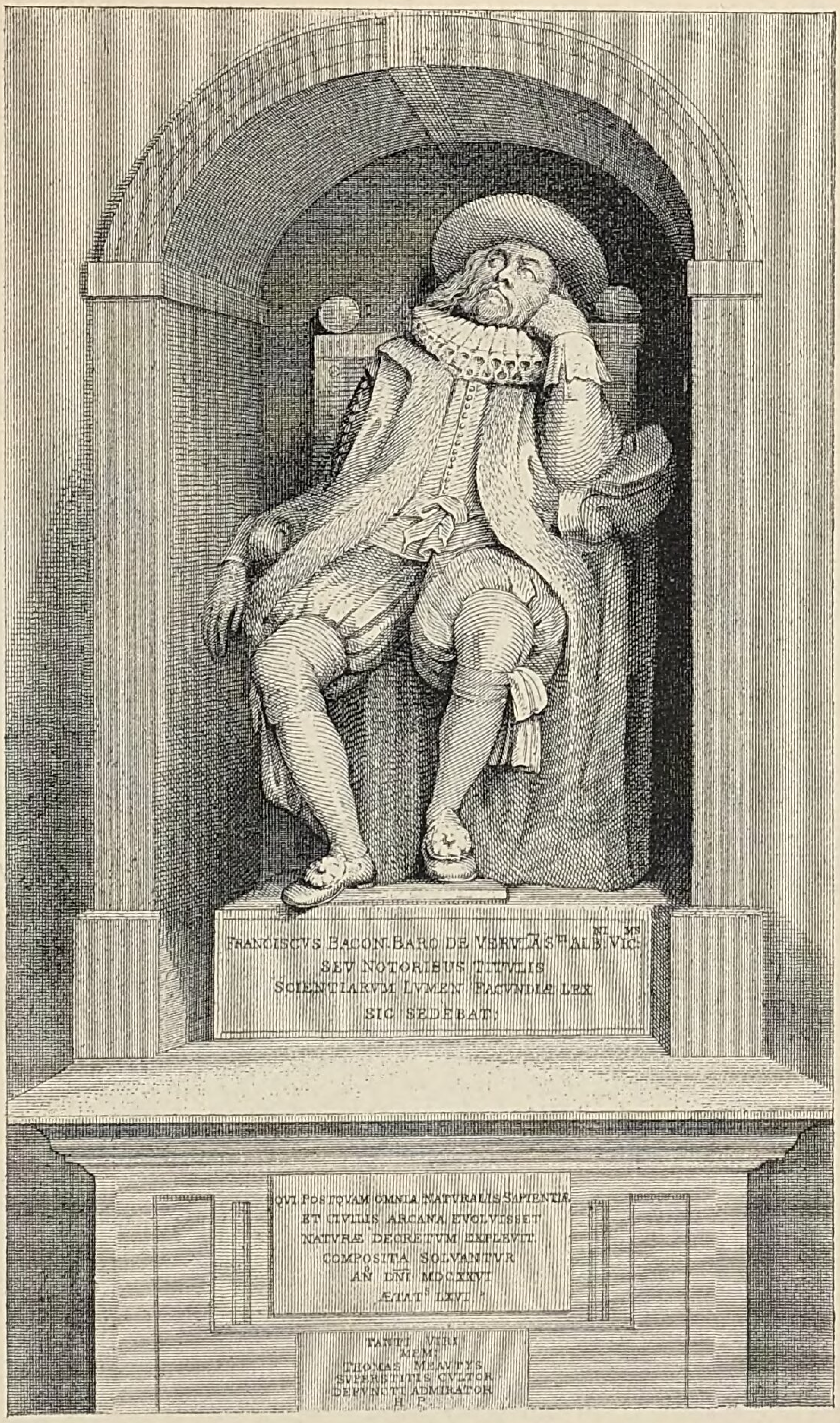
Francis Bacon ums Jahr 1618.

Nach einem alten Kupferstiche von Simon Pass.



Francis Bacon.

Nach einem Kupferstiche von J. Houbraken, 1738.



Francis Bacon's Grabdenkmal

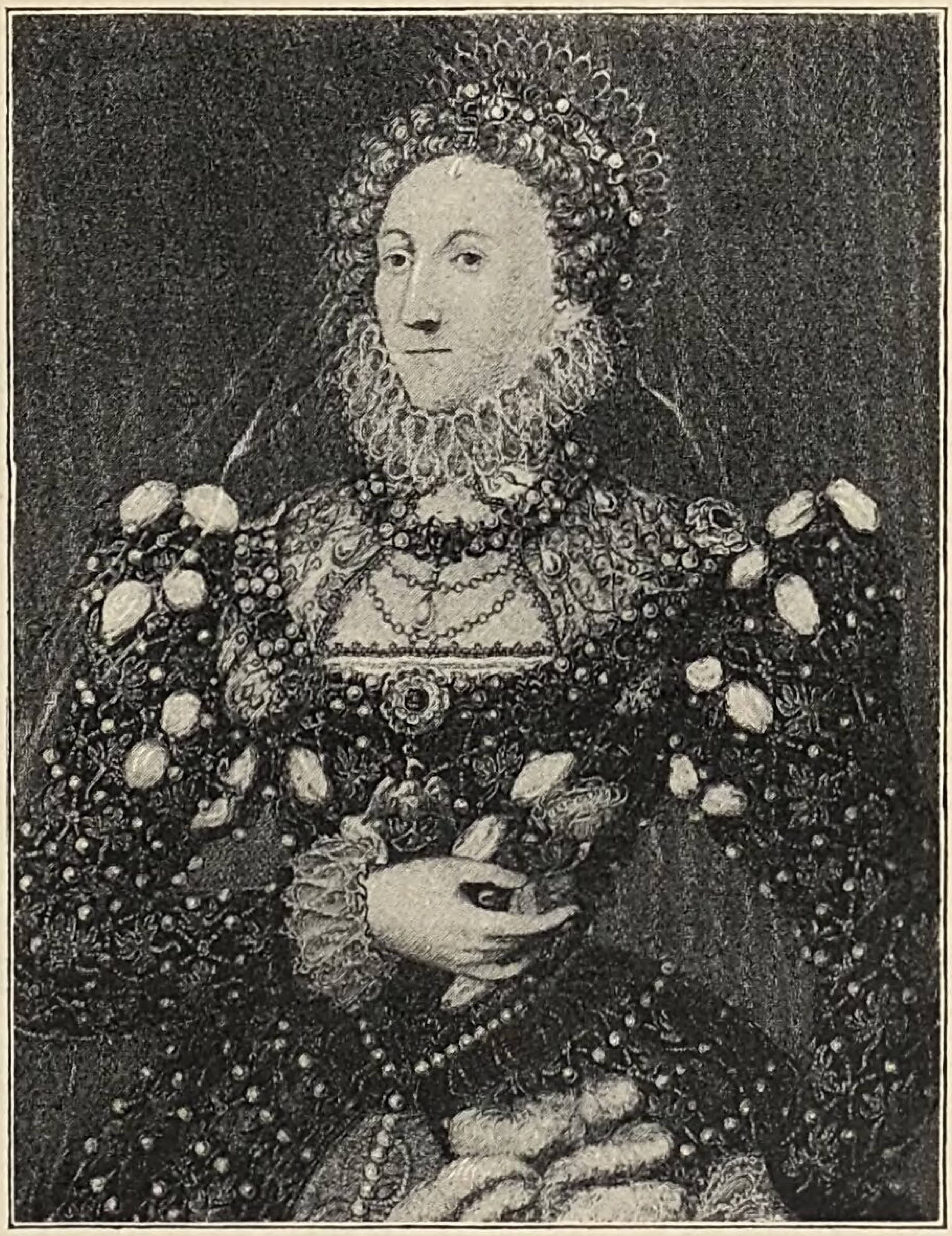
in der St. Michaels-Kirche bei St. Albans.



Nicolas Bacon,

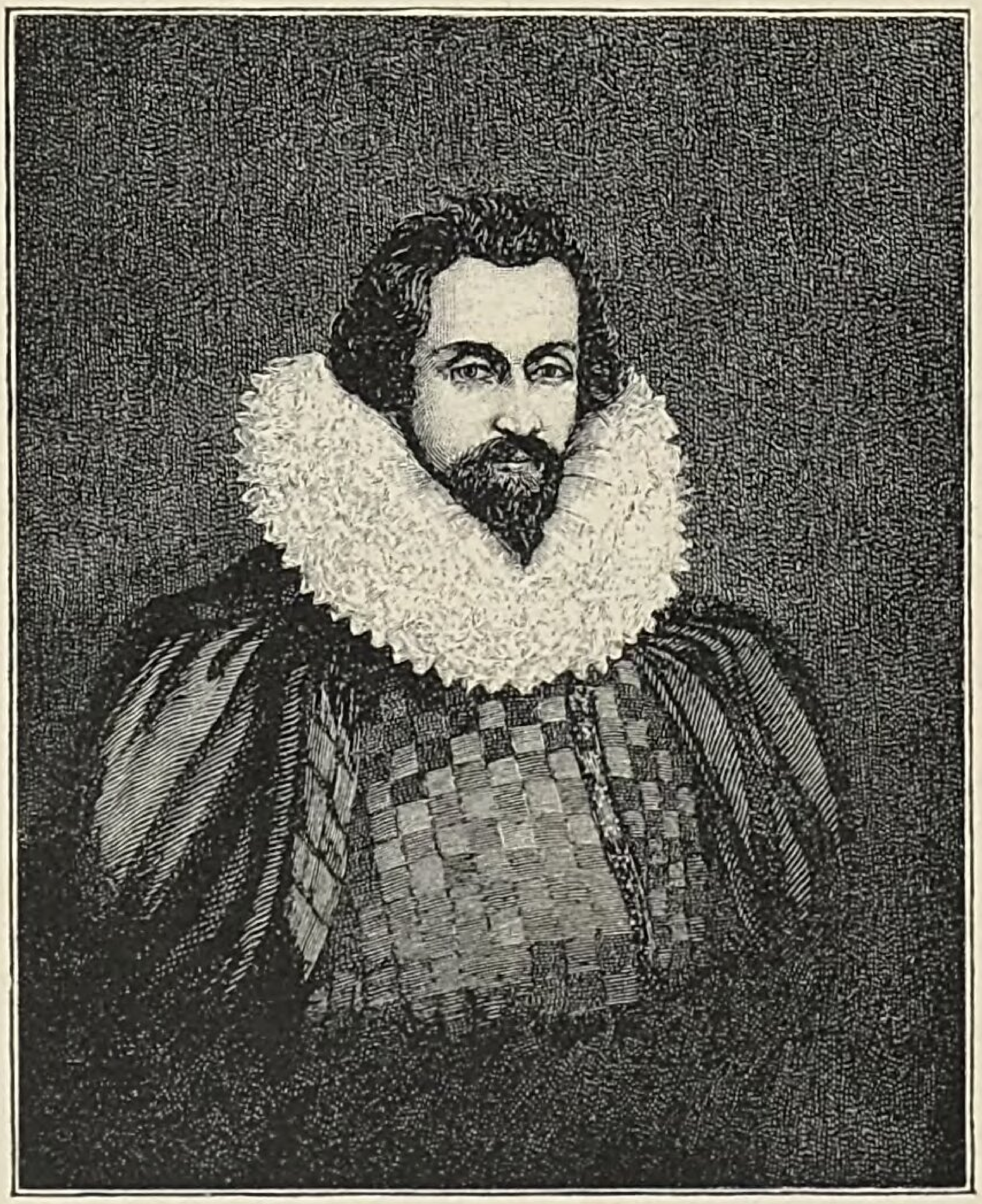
Grosssiegelbewahrer der Königin Elisabeth, Francis Bacon's Vater.

Nach einem Gemälde von Adrian van der Werff. (Kupferstich von P. à Gunst in De Larrey's Histoire d'Angleterre, d'Ecosse, et d'Irlande, Rotterdam 1698.)



Elisabeth, Königin von England.

Nach einem Gemälde von N. Hilliard.



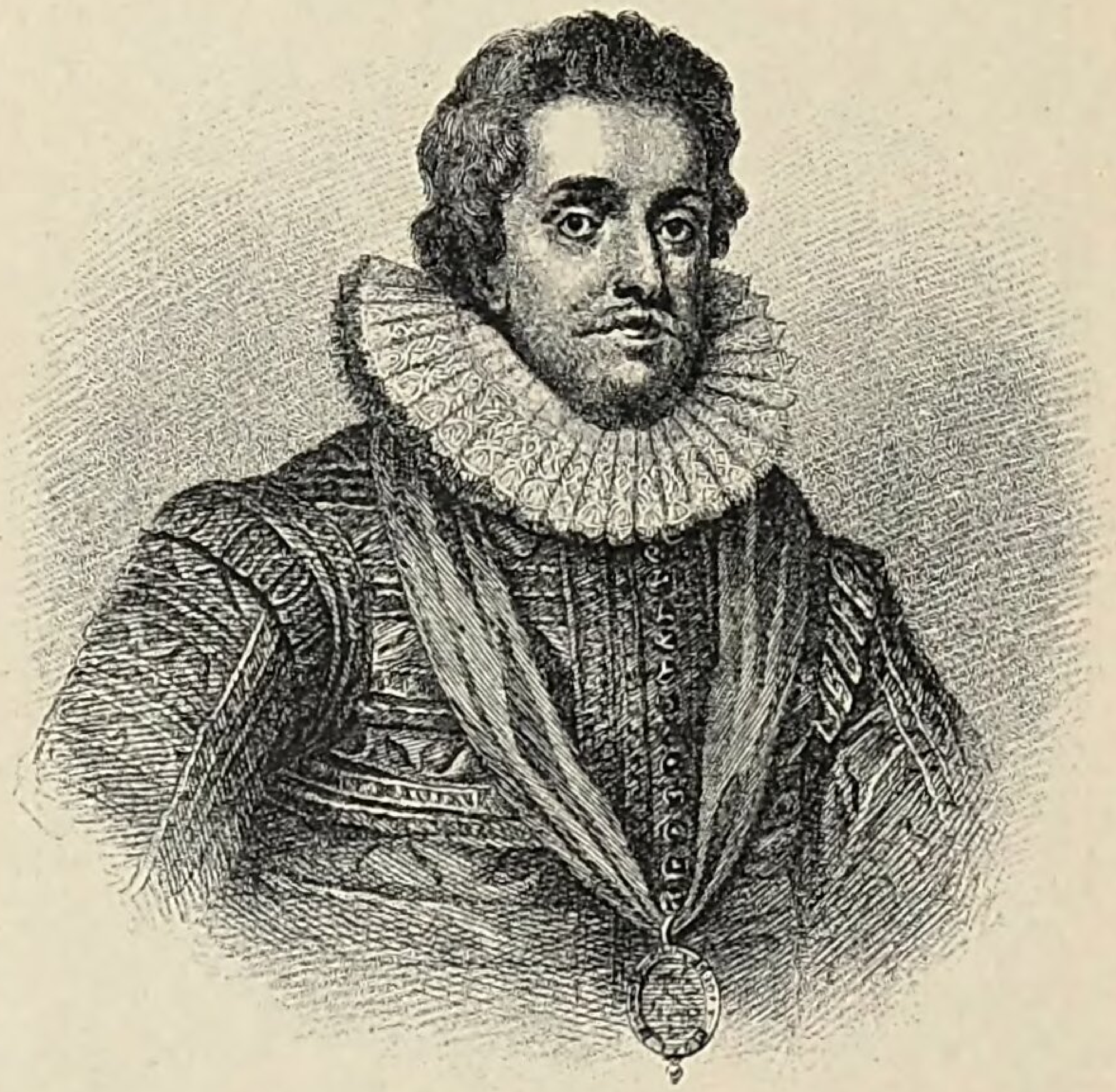
Robert Devereux, Graf von Essex.

Nach dem Gemälde in der Sammlung des Grafen von Verulam.



Elisabeth, Königin von England.

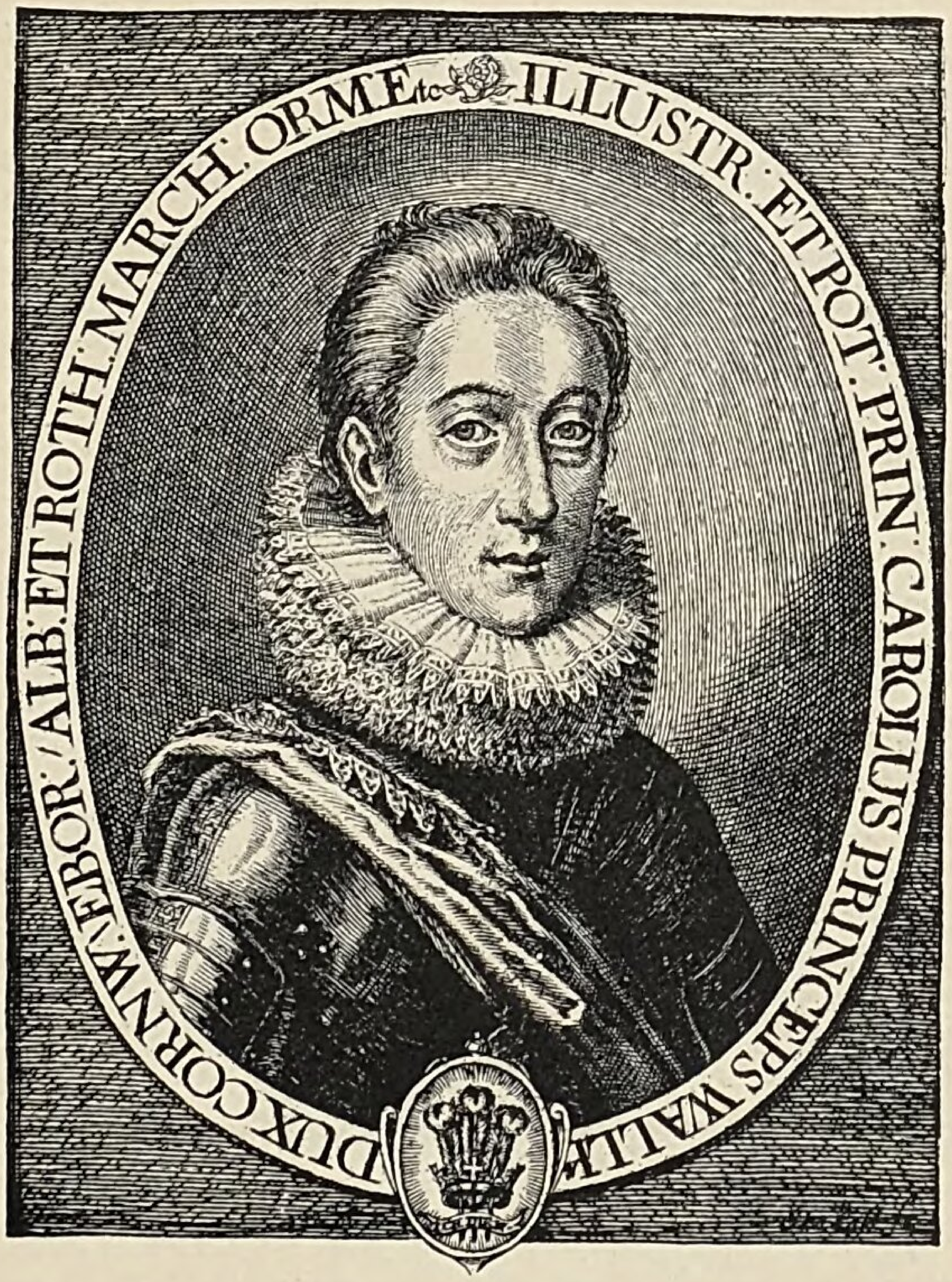
Nach dem Gemälde in der Sammlung des Marquis von Salisbury.



Jakob I., König von England.
(Der Sohn der Maria Stuart.)

Nach einem Gemälde von Van Somer.

Ihm widmete Bacon beide Ausgaben der Encyklopädie und das Neue Organon.

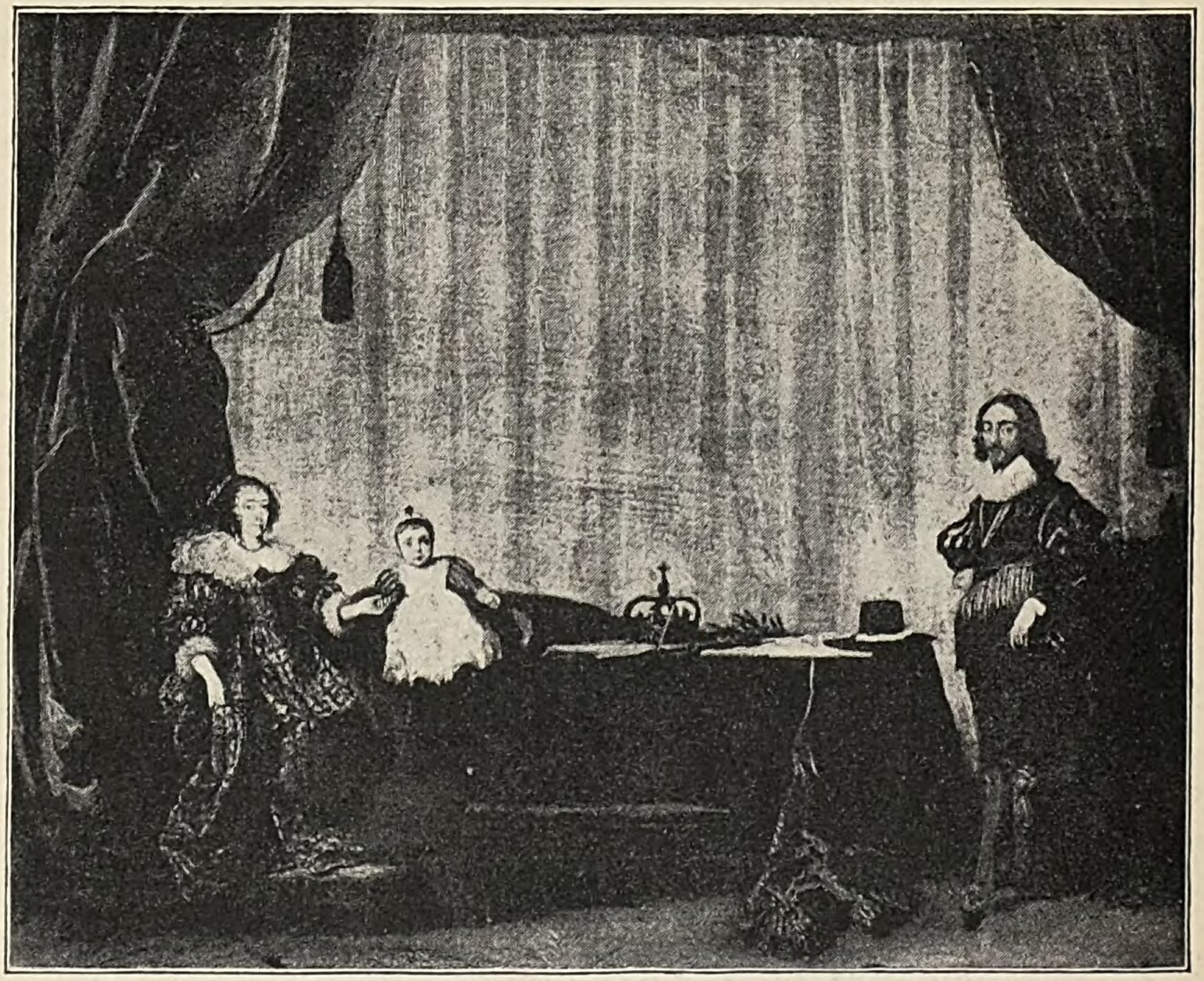


Karl I. als Kronprinz.

(Sohn Jakobs I.)

Nach einem Kupferstiche in König Jakob's Werken (Principis Jacobi Opera, Londini 1619).

Ihm widmete Bacon die Geschichte Heinrichs des Siebenten und die Geschichte der Winde, ihm widmete Rawley Bacon's Sylva Sylvarum; und man weiss, dass Karl, als Prinz wie als König, die Shakespeare-Dramen zu seiner Lieblingslektüre zählte.



Karl I. mit Gemahlin und Kind.

Nach einem Gemälde von D. Mytens.

Im grossen Saale des Königsschlosses fanden die Maskenspiele und Theatervorstellungen statt. Dass der König sich mit den Seinen, auf dem Tische die Königskrone, vor dem Theatervorhange seines Palastes abbilden lässt, zeigt, wie zugethan der Hof und die Königsfamilie allen dramatischen Vorstellungen war.



Karl I.

Nach Van Dyck's Gemälde in der Dresdener Gallerie.

(Mit Erlaubniss des Kunstverlags Ernst Arnold in Dresden wurde der Vervielfältigung der Kupferstich von Mandel zu Grunde gelegt.)



George Villiers, Herzog von Buckingham.

Aus einem Familiengemälde von Cornelius Jansen.

Ihm widmete Bacon die letzte Ausgabe seiner Essays, 1625.



Inigo Jones.

Nach einem Gemälde von Van Dyck.

Inigo Jones (1573—1652) war der Architekt, der die genialen und kostbaren Ausstattungen der Maskenspiele und Hoffestlichkeiten entwarf und insbesondere viel mit Ben Jonson zusammen arbeitete.



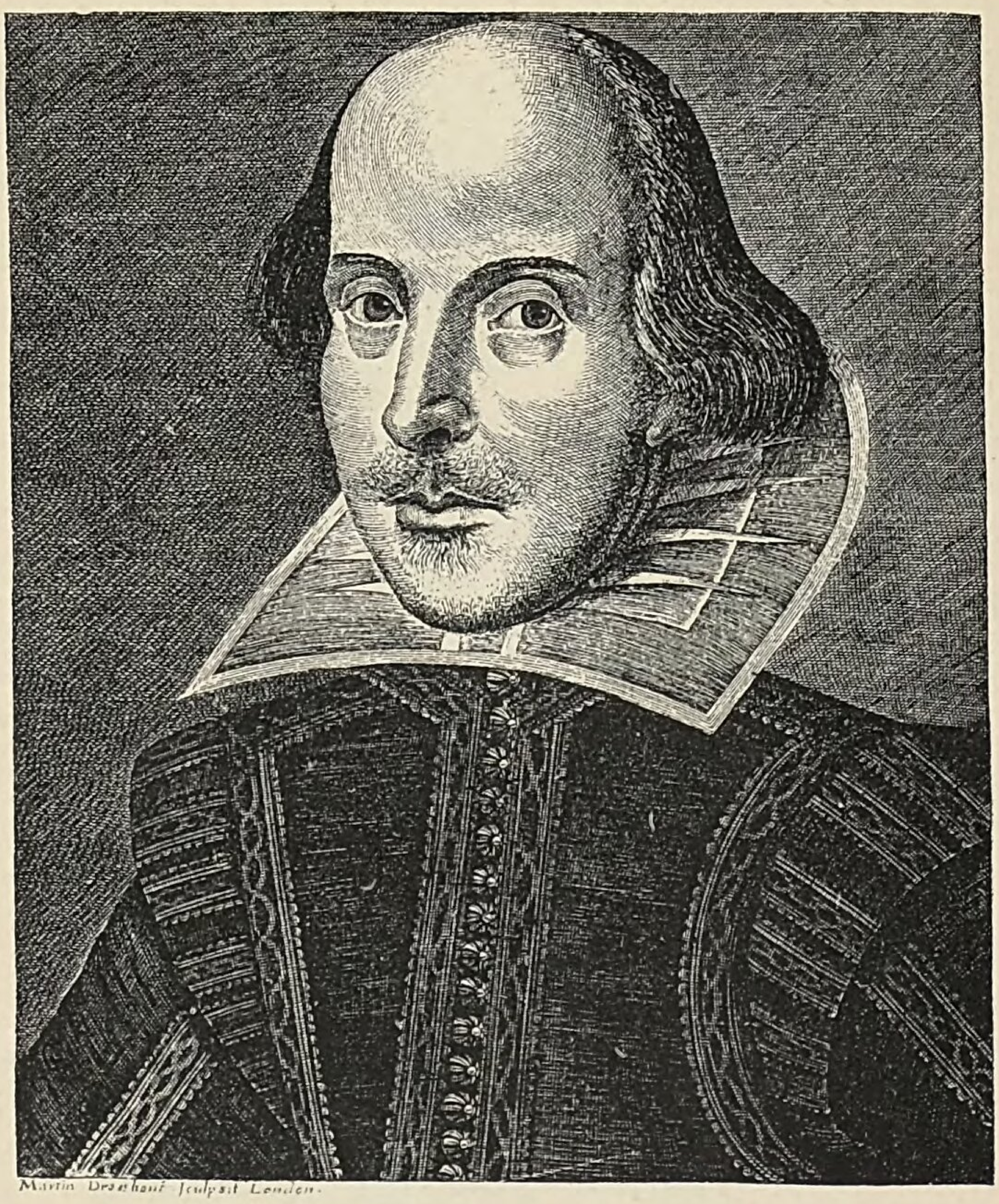
Ben Jonson.

Nach einem Bilde von Oliver.



Ben Jonson.

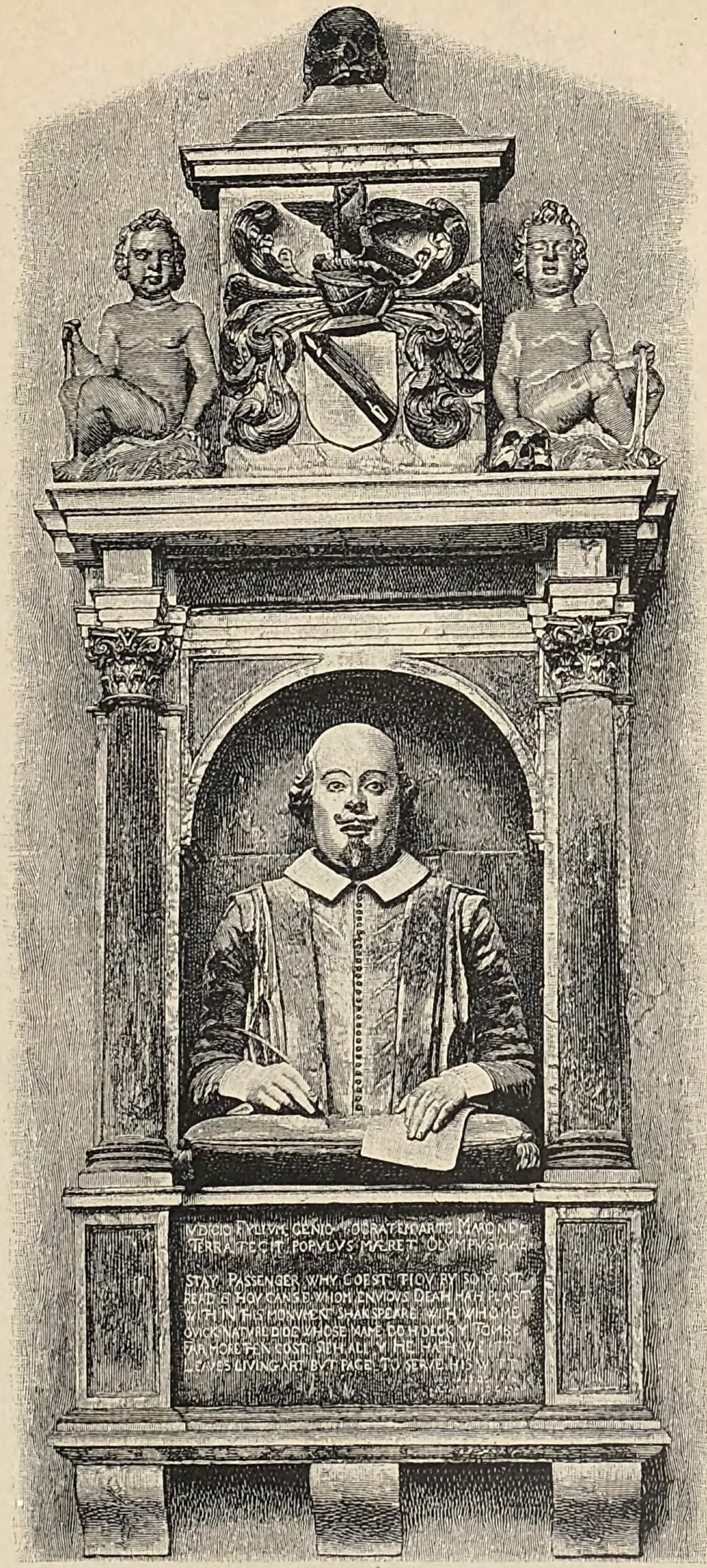
Nach einem Kupferstiche von Vertue im I. Bande der Gesammtausgabe seiner Werke vom Jahre 1716.



Der Schauspieler William Shakspere.

Nach Martin Droeshout's Kupferstich in der Dramengesammtausgabe des Jahres 1623.

Dieses Bild und die nebenstehende Büste sind die einzigen Darstellungen, die bei Beurtheilung der Züge des Schauspielers ernsthaft in Betracht zu ziehen sind.



Das Grabdenkmal des Schauspielers William Shakspere
in der Kirche zu Stratford am Avon.



Die Nachbildung des Stratforder Grabdenkmals, wie sie auf dem Titelblatte jedes Bandes der alten Shakespeare Society abgedruckt ist.

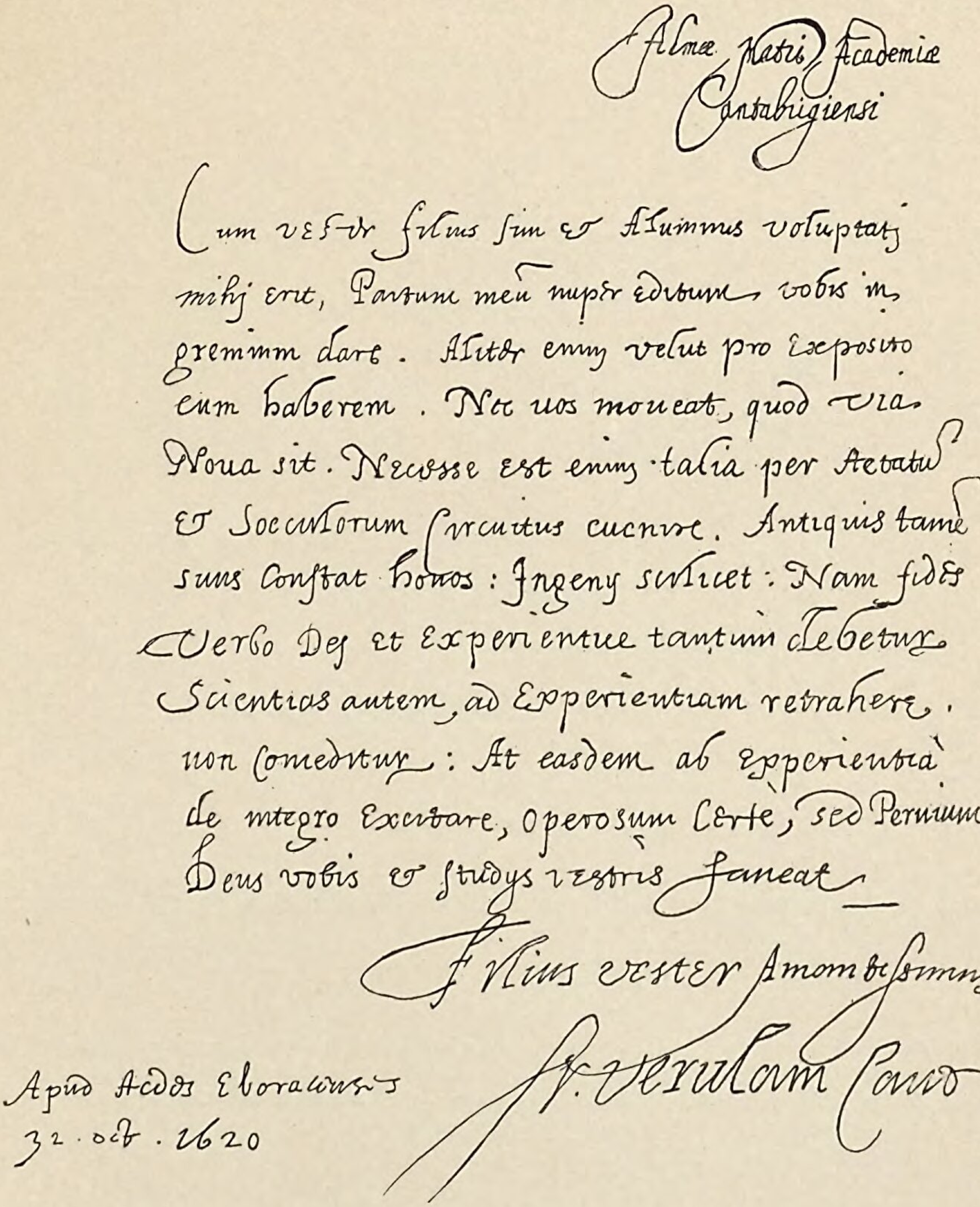
Das Grabdenkmal wurde wenige Jahre nach dem Tode des Schauspielers und noch zu Lebzeiten Francis Bacon's errichtet. Besonders auffällig ist die Mund- und Bartpartie. William Winter in seinem Buche „Shakespeare's England“ schildert das Gesicht folgendermassen: „Eine der Wangen ist ein wenig geschwollen, und die Zunge ist leicht vorgestossen und zwischen den Lippen festgehalten.“

II.

Facsimiles

von

Handschriften, Titelblättern, Einzelseiten u. a. m.



Almae Matri Academiae
Cantabrigiensi

Cum vester filius sim et Alumnus voluptati
mihi erit, Partum meum nuper editum vobis in
gremium dare. Aliter enim velut pro Exposito
eum haberem. Nec uos moueat, quod via
Noua sit. Necesse est enim talia per Aetatum
et Saeculorum Circuitus euenire. Antiquis tamen
suus Constat honos: Ingenii scilicet: Nam fides
Verbo Dei et Experientiae tantum debetur.
Scientias autem, ad Experientiam retrahere,
non conceditur: At easdem ab Experientia
de integro Excitare, operosum Certe, sed Peruium;
Deus vobis et studiis vestris faveat.

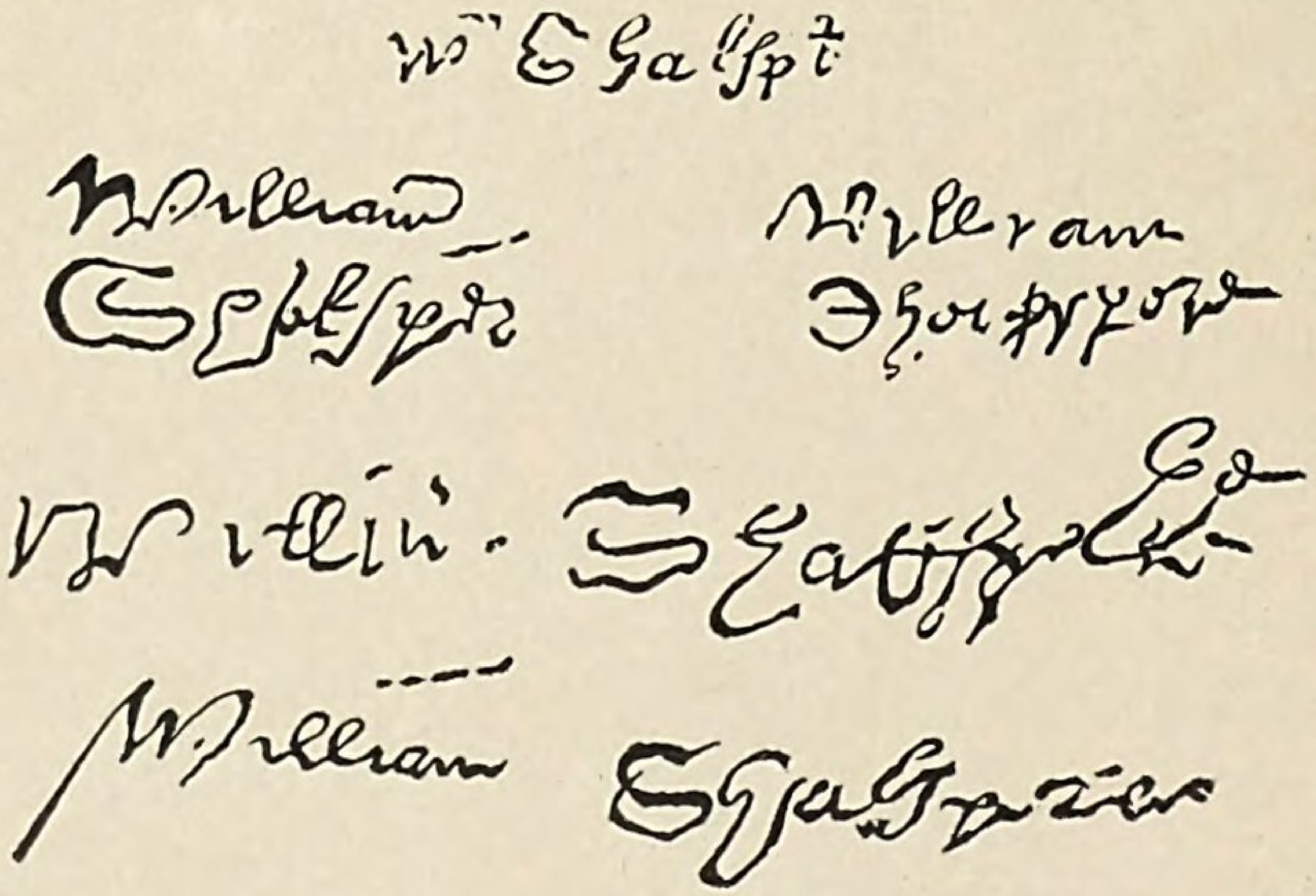
Filius vester Amantissimus

Fr. Verulam Canc.

Apud Aedes Eboracenses
31 · oct · 1620

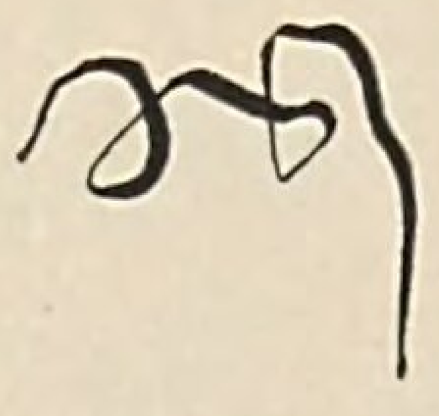
Verkleinerte Nachbildung eines Briefes von Francis Bacon,
damaligem Kanzler Verulam.

Es ist das Schreiben an die Universität Cambridge, mit dem er ein Exemplar seines Neuen Organon für die Universitäts-Bibliothek schickte.

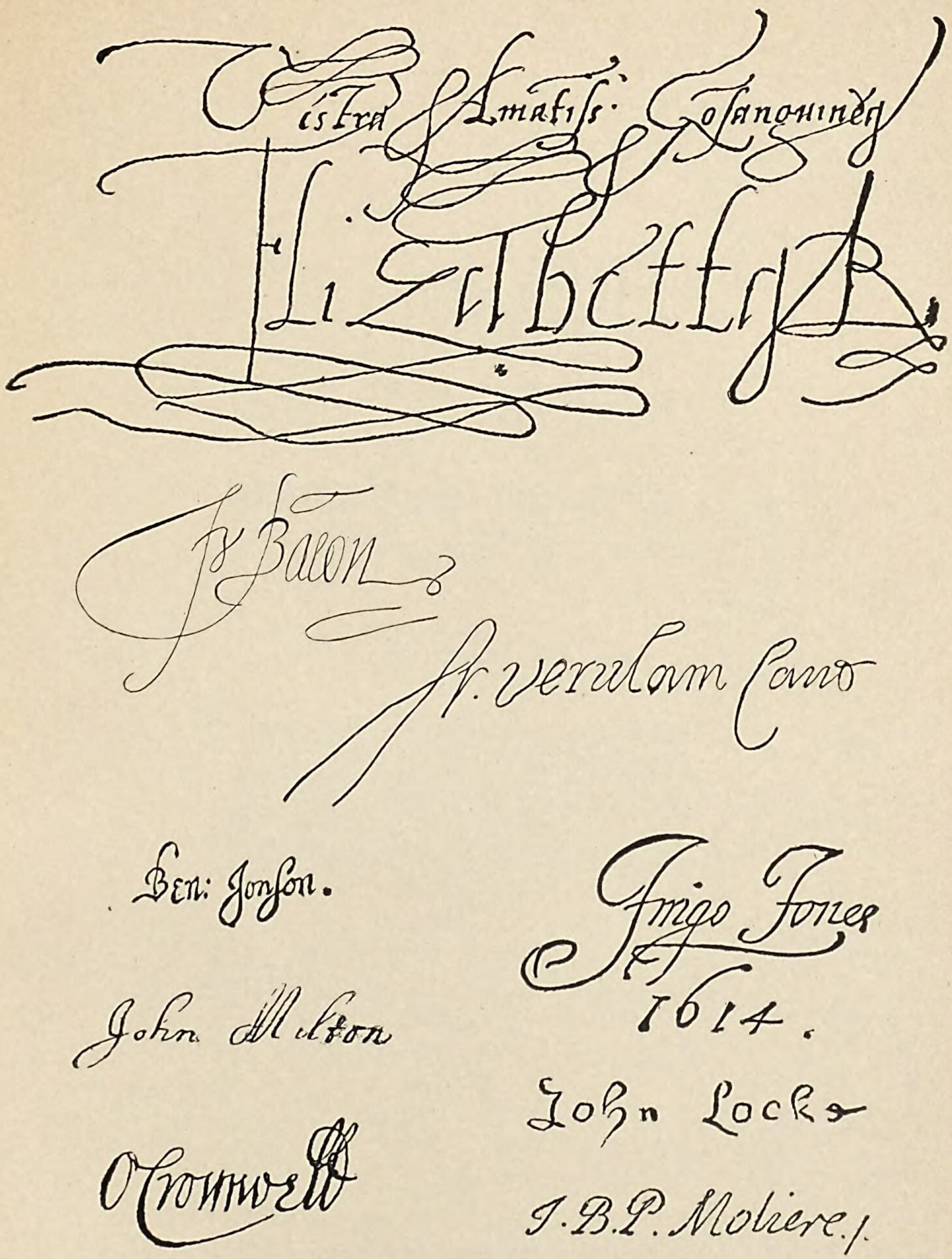


Die fünf Unterschriften des Schauspielers William Shakspere, das einzige Geschriebene, was wir von seiner Hand besitzen.

Die Buchstaben, besonders das S, scheinen den damals in England vielfach angewandten gothischen Buchstaben *(blackletters)* nachgemalt zu sein. Die Schriftweise steht in vollständigem Gegensatze zu der aller Gebildeten am Schlusse des 16. und im 17. Jahrhunderte. Die auf nebenstehender Seite nachgebildeten Unterschriften zeigen sämmtlich deutliche steilstehende lateinische *(roman)* Buchstaben.



So unterzeichnete 1611 Judith, die Tochter des Schauspielers Shakspere, damals 27 Jahre alt, eine Urkunde.



Die Unterschriften der Königin Elisabeth, Francis Bacon's (als Bacon und Verulam), Ben Jonson's, John Milton's, Oliver Cromwell's, des Architekten Inigo Jones, des Philosophen John Locke und des französischen Lustspieldichters Molière.

Man vergleiche die nebenstehende Seite.

Eſſayes.

Religious Meditations.

Places of perſwaſion and diſſwaſion.

Seene and allowed.

AT LONDON,
Printed for Humfrey Hooper, and are
to be ſold at the blacke Beare
in Chauncery Lane.
1597.

Titelblatt der 1. Ausgabe von Bacon's Essays.
(Originalgrösse.)

Der Name des Verfassers steht zwar nicht auf dieser Titelseite, wohl aber unter der Widmung an seinen Bruder Anthony.

FRANCISCI
BACONI EQVITIS
AVRATI,
Magni Angliæ Sigilli
Custodis
DE SAPIENTIA
VETERVM, LIBER,
Ad Inclytam Academiam
Cantabrigiensem,
Iam recusus.

LONDINI,
Apud IOHANNEM
BILLIVM,
Anno M.DC.XVII.

Titelblatt der 2. Ausgabe von Bacon's Weisheit der Alten.
(Originalgrösse.)



Titelblatt zu Francis Bacon's Grosser Erneuerung der Wissenschaften, vorgedruckt der Folioausgabe des Neuen Organon von 1620.

(Verkleinerung.)

FRANCISCI

BARONIS

DE

VERVLAMIO,

VICE-COMITIS

SANCTI ALBANI,

Historia *Vitæ* & *Mortis*.

SIVE,

TITVLVS SECVNDVS

in Historiâ Naturali & Experimentali
ad condendam Philosophiam:

Quæ est

INSTAVRATIONIS MAGNÆ

PARS TERTIA.

LONDINI,
In Officina IO. HAVILAND, impensis
MATTHAEI LOWNES. 1623.

Titelblatt der 1. Ausgabe von Bacon's Geschichte des Lebens und Todes.
(London, 1623.) [Originalgrösse.]

CANONES
mobiles de Duratione Vitæ, & Formâ Mortis.

CANON. I.

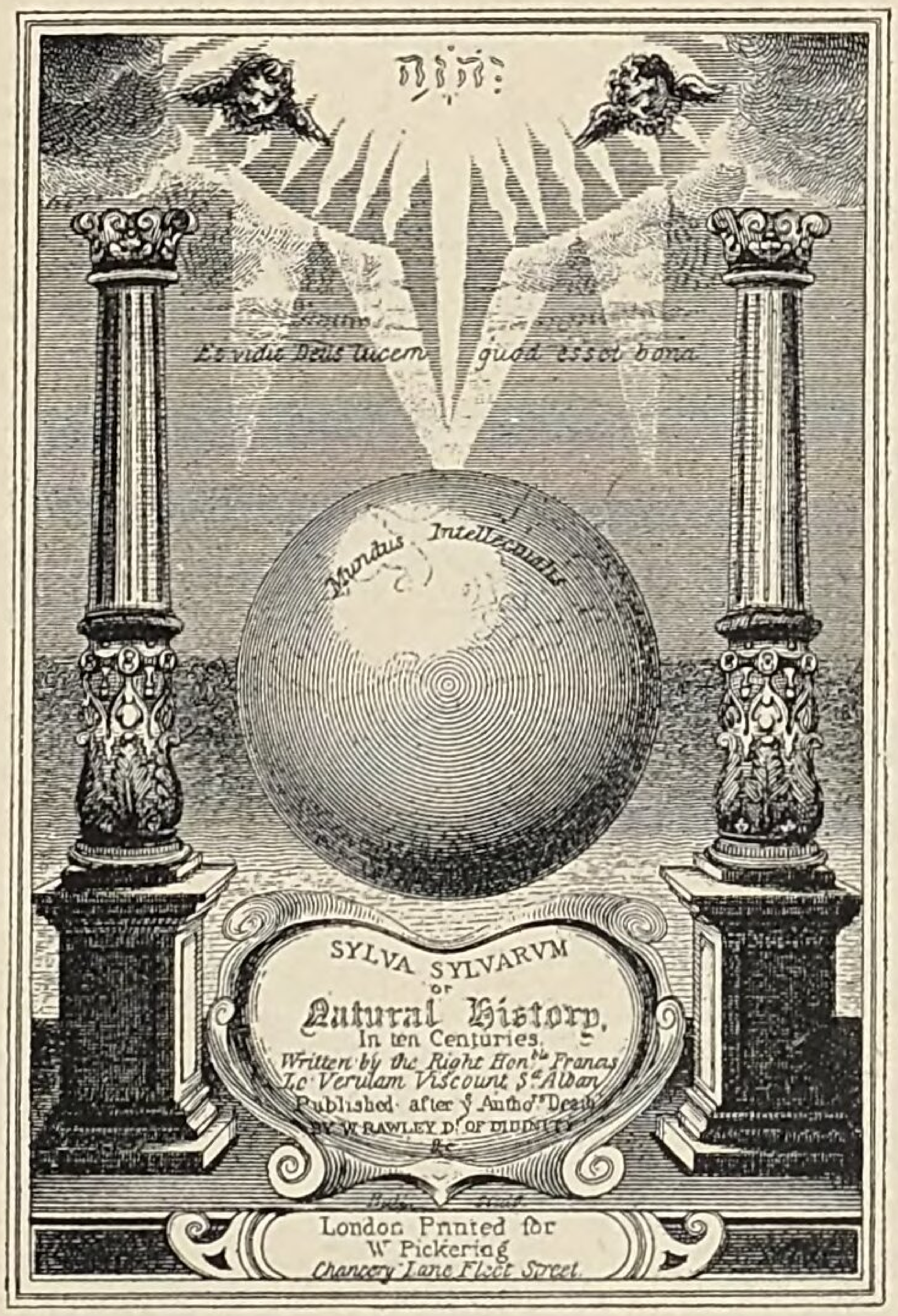
NOn ſit Conſumptio, *niſi quod deperditum ſit de Corpore, tranſmigret in* Corpus Aliud.

EXPLICATIO.

NVllus eſt Rerum Interitus: *Itaque quod abſumitur, aut euolat in* Aerem, *aut recipitur*

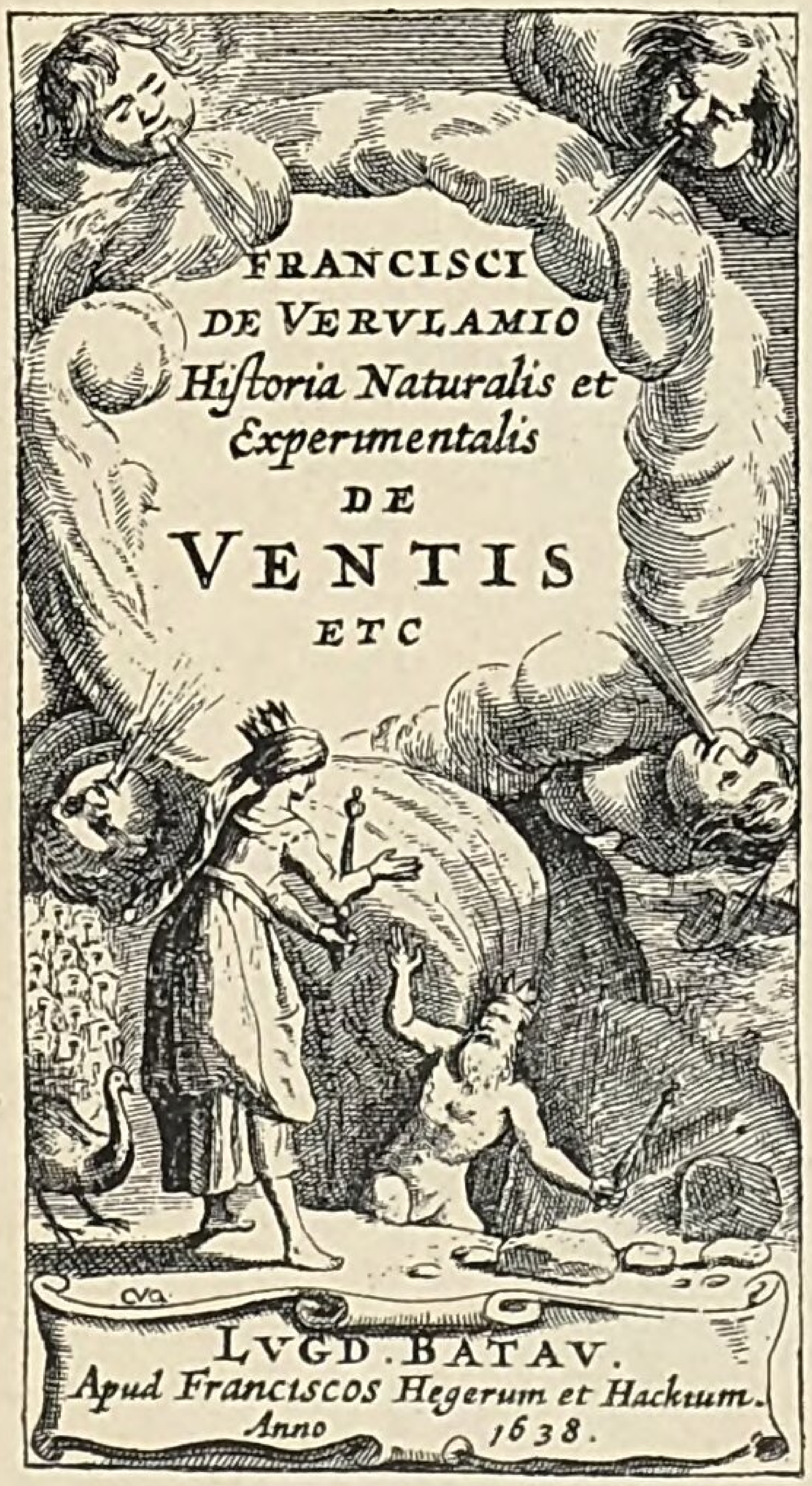
Seite 407 aus der 1. Ausgabe von Bacon's Geschichte des Lebens und Todes.
(London, 1623.) [Originalgrösse.]

Mit der 1. Regel: Es giebt kein Zunichtewerden; was an einem Körper verloren geht, wandert in einen andern Körper hinüber.



Titelblatt von Bacon's Naturgeschichte aus der Matagu'schen Gesammtausgabe.
Nachbildung in Anlehnung an einen älteren Titel desselben Werkes, 1661.

[Originalgrösse.]



Titelblatt einer der ältesten Ausgaben von Bacon's Geschichte der Winde.
(Leyden, 1638.) [Originalgrösse.]

OPUSCULA
Varia Posthuma,
PHILOSOPHICA,
CIVILIA,
Et
THEOLOGICA,
FRANCISCI BACONI,
Baronis de *Verulamio*, Vice-Comitis
Sancti Albani,
Nunc primum Edita.
Cura & Fide GUILIELMI RAWLEY,
Sacræ Theologiæ Doctoris, primo Dominationi suæ, postea Serenissimæ Majestati Regiæ, à Sacris.
Vna cum Nobilissimi Auctoris Vita.
Accessit & ejusdem Auctoris Dialogus de Bello Sacro.

AMSTELODAMI,
Apud *Johannem Ravesteinium*,
ANNO M. DC. LXIII.

Liber Antonij Güntheri Börcherij

Titelblatt der 1. Ausgabe von Bacon's nachgelassenen Werken.
(Amsterdam, 1663.) [Originalgrösse.]



Titelblatt einer alten Amsterdamer Ausgabe von Bacon's Geschichte Heinrichs des Siebenten.

[Originalgrösse.]



Haupttitel der 1. Gesammtausgabe der Werke Francis Bacon's.
(Frankfurt a/M., 1665. Folio.) Linke Seite.
[Verkleinerung.]

FRANCISCI

BACONI

Baronis de Verulamio, Vice-Comitis S. Albani,
Summi Angliæ Cancellarii,

OPERA OMNIA,

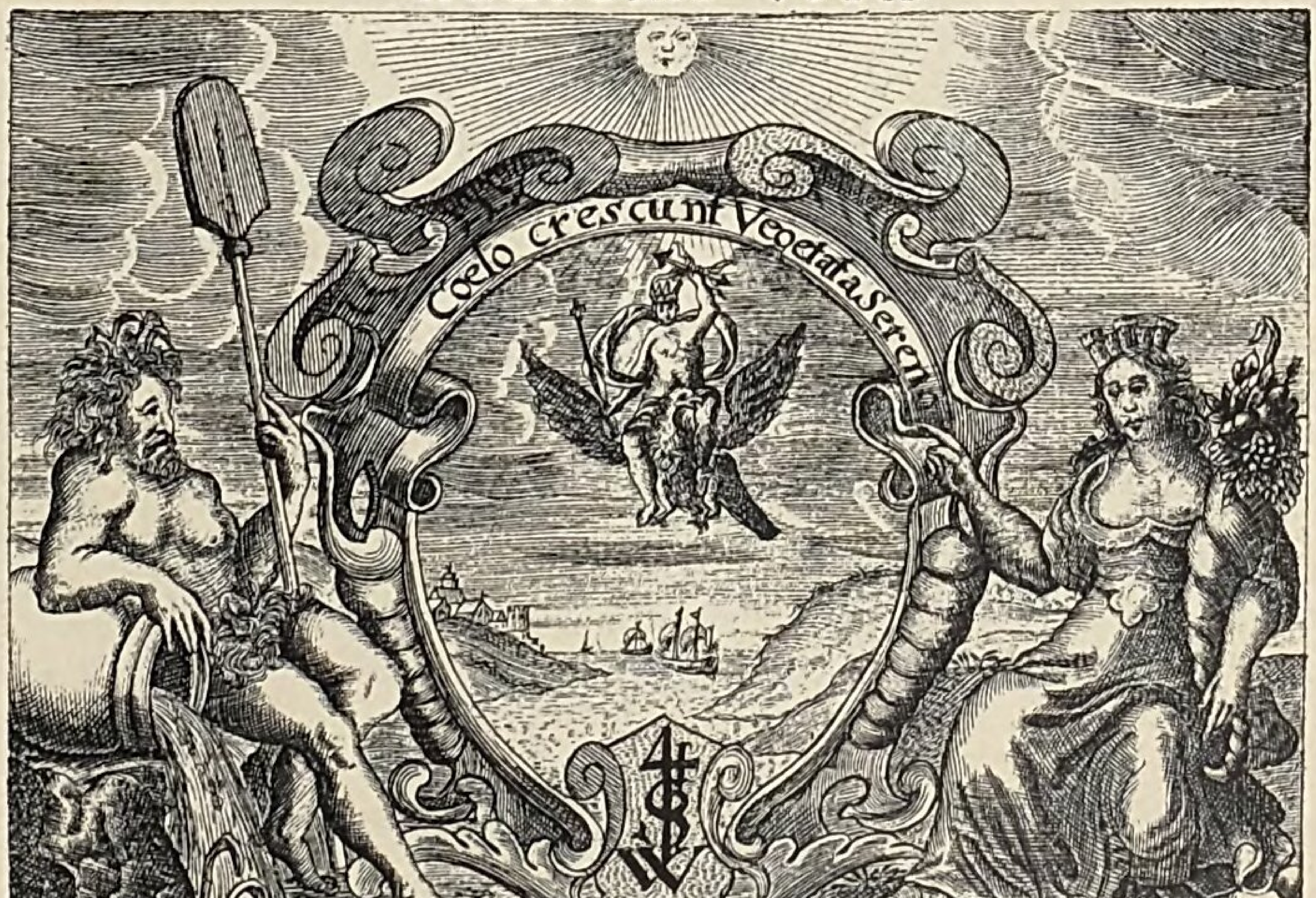
Quæ extant:

PHILOSOPHICA, MORALIA, POLITICA, HISTORICA.

Tractatus nempe de Dignitate & Augmentis Scientiarum.
Novum Organum Scientiarum, cum Parasceve ad Historiam Naturalem & Experimentalem
Historia Ventorum.
Historia Vitæ & Mortis.
Scripta de Naturali & Universali Philosophia.
Sylva Sylvarum, sive Historia Naturalis.
Nova Atlantis.
Historia Regni Henrici VII. Regis Angliæ: Opus vere Politicum.
Sermones fideles, sive Interiora Rerum.
Tractatus de Sapientia Veterum.
Dialogus de Bello Sacro.
Opus Illustre in felicem memoriam Elisabethæ Reginæ
Imago Civilis Iulij Cæsaris.
Imago Civilis Augusti Cæsaris.

IN QUIBUS COMPLURES ALII TRACTATUS, QUOS BREVITATIS CAUSA
prætermittere visum est, comprehensi sunt.

HACTENUS NUNQUAM CONJUNCTIM EDITA,
Jam vero
SUMMO STUDIO COLLECTA, UNO VOLUMINE COMPREHENSA,
& ab innumeris Mendis repurgata:
Cum Indice Rerum ac Verborum Universali absolutissimo.
HIS PRÆFIXA EST
AUCTORIS VITA.



FRANCOFURTI AD MOENUM,
Impensis JOANNIS BAPTISTÆ SCHÖNWETTERI,
Typis MATTHÆI KEMPFFERI.

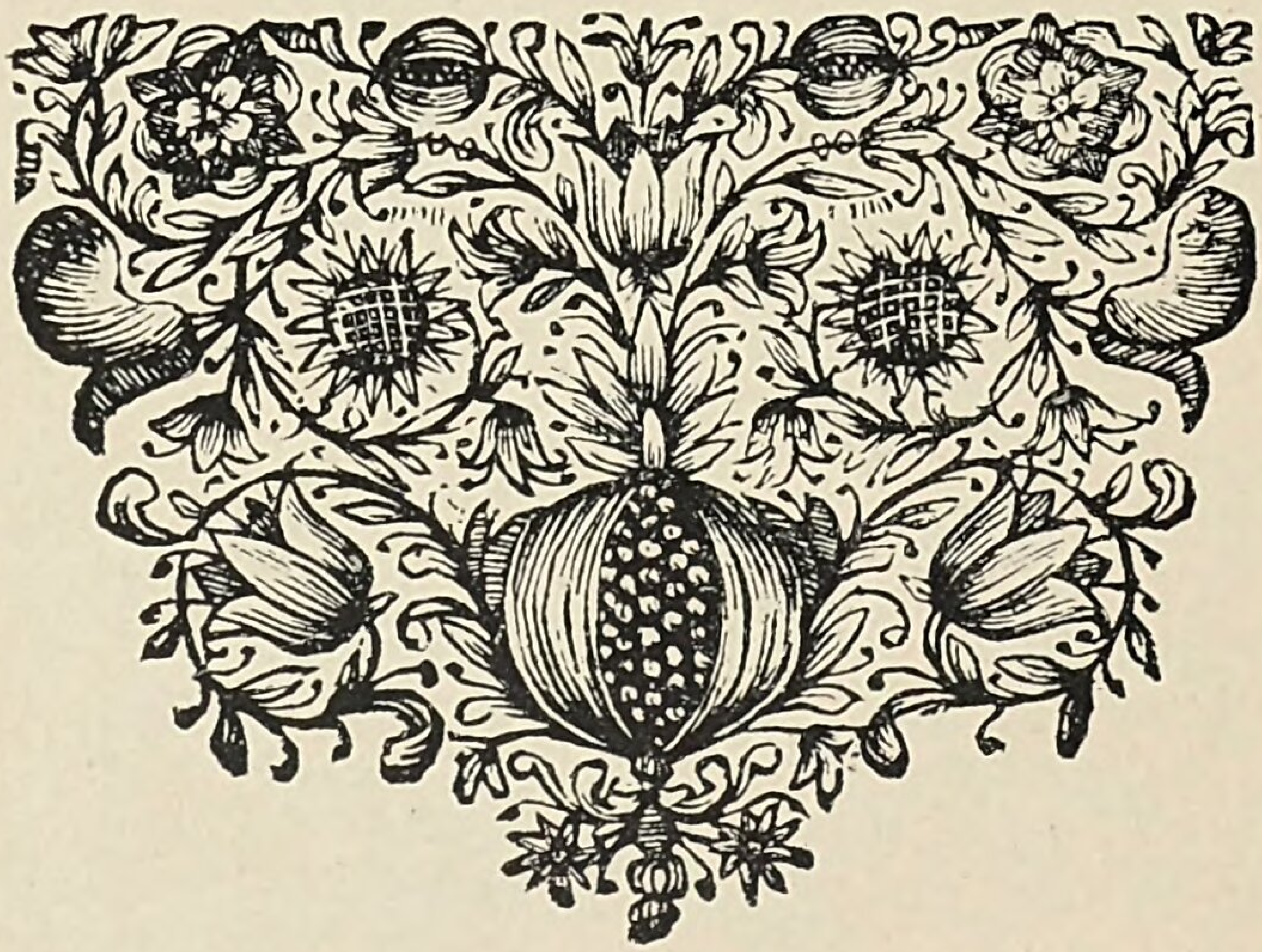
ANNO M DC LXV

Haupttitel der 1. Gesammtausgabe der Werke Francis Bacon's.
(Frankfurt a/M., 1665. Folio.) Rechte Seite.
[Verkleinerung.]

Wie Deutschland im 17. Jahrhunderte die Grösse Francis Bacon's zu schätzen wusste, geht am deutlichsten daraus hervor, dass es zwei Gesammtausgaben seiner Werke veranstaltete, ehe sich England zu einer aufschwang.

1. Opera Omnia. Frankfurt a/M., 1665.
2. Opera Omnia. Leipzig, 1694.
3. Opera Omnia. London, 1730.

Also erst 36 Jahre nach der zweiten deutschen Gesammtausgabe unseres Bacon erschien die erste englische.



Schlussstück aus der 2. Gesammtausgabe der Werke Francis Bacon's.

(Leipzig, 1694. Folio.)

[Originalgrösse.]

FRANCISCI
BACONI,
BARONIS DE VERULAMIO,
VICE-COMITIS S. ALBANI,
SUMMI ANGLIÆ CANCELLARII,
OPERA OMNIA,

cum

Novo eoque insigni

AUGMENTO

Tractatuum hactenus ineditorum,

&

EX IDIOMATE ANGLICANO

in

LATINUM SERMONEM

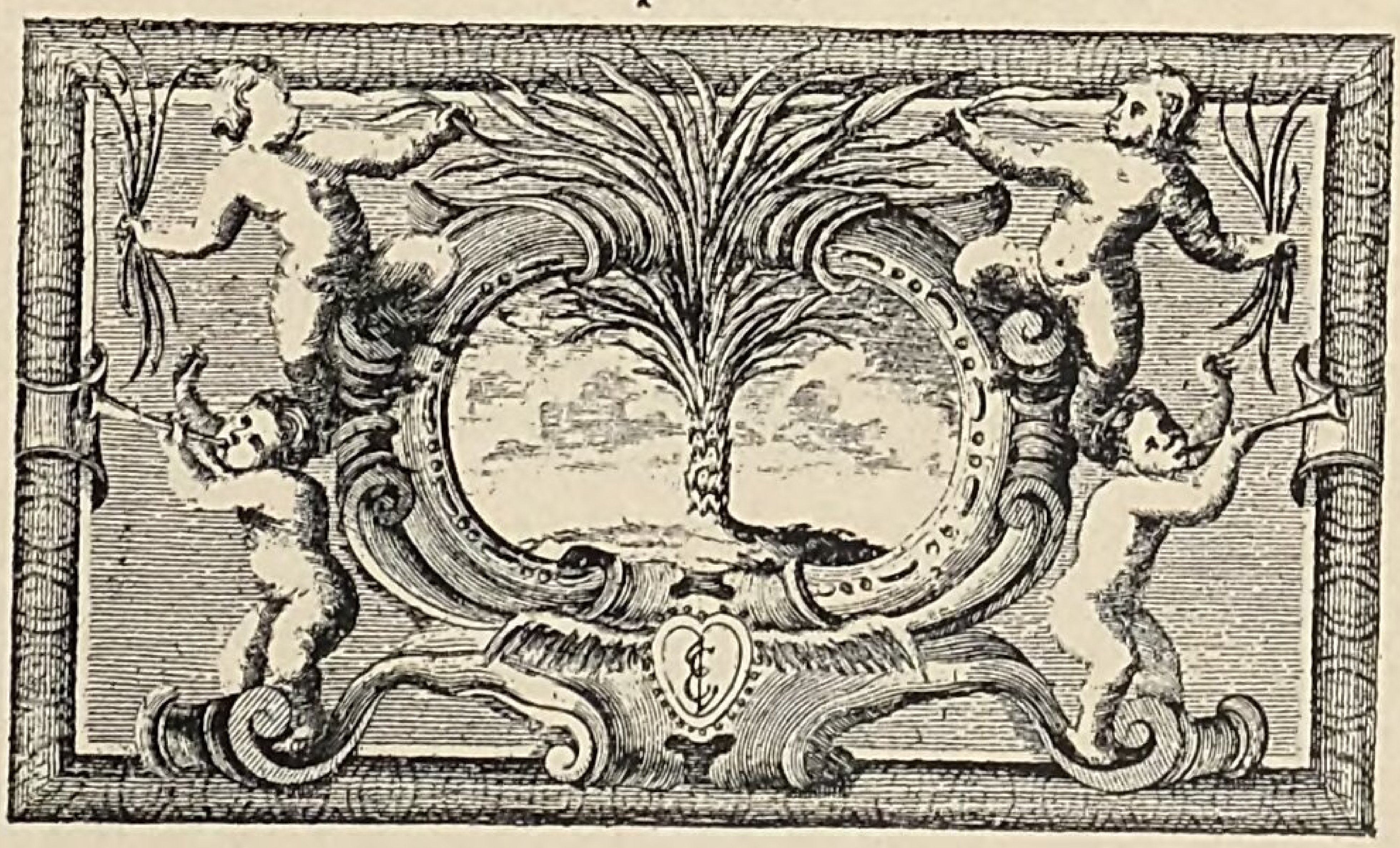
translatorum,

Opera

SIMONIS JOHANNIS ARNOLDI,

Ecclesiæ Sonnenburgensis

Inspectoris,



LIPSIÆ,

Impensis JOHANNIS JUSTI ERYTHROPILI,

excudebat CHRISTIANUS GOEZIUS,

A. M DC XCIV.

Titelblatt der 2. Gesammtausgabe der Werke Francis Bacon's. (Leipzig, 1694. Folio.)

[Verkleinerung.]

THE WORKS

OF

FRANCIS BACON,

Lord Chancellor of England.

A NEW EDITION:

BY

BASIL MONTAGU, ESQ.

VOL. I.

LONDON:

WILLIAM PICKERING.

MDCCCXXV.

Titelblatt des ersten Bandes der Montagu'schen Gesammtausgabe der Werke Francis Bacon's. (16 Bände.)

[Originalgrösse.]

THE

WORKS

OF

FRANCIS BACON,

BARON OF VERULAM, VISCOUNT ST. ALBAN,

AND

LORD HIGH CHANCELLOR OF ENGLAND.

COLLECTED AND EDITED BY

JAMES SPEDDING, M.A.

OF TRINITY COLLEGE, CAMBRIDGE;

ROBERT LESLIE ELLIS, M.A.

LATE FELLOW OF TRINITY COLLEGE, CAMBRIDGE;

AND

DOUGLAS DENON HEATH,

BARRISTER-AT-LAW; LATE FELLOW OF TRINITY COLLEGE, CAMBRIDGE.

VOL. I.

PHILOSOPHICAL WORKS. VOL. I.

NEW EDITION.

LONDON:

LONGMANS & Co.; SIMPKIN, MARSHALL, & Co.; HAMILTON & Co.; WHITTAKER & Co.; J. BAIN; HODGSON & Co.; RICHARDSON & Co.; HOULSTON & SONS; BICKERS & SON; H. SOTHERAN & Co.; J. CORNISH & SONS; SNOW & Co.; AND A. HALL.

1889.

Titelblatt des ersten Bandes der Spedding'schen Gesammtausgabe der Werke Francis Bacon's. (14 Bände.)

[Originalgrösse.]

A

Pleaſant Conceited

Hiſtorie, called The taming of a Shrew.

As it was ſundry times acted by the *Right honorable the Earle of* Pembrook his ſeruants.

Printed at London by Peter Short and *are to be ſold by Cutbert Burbie, at his* ſhop at the Royall Exchange.
1594.

Titelblatt der 1. Ausgabe der Bezähmung einer Widerspenstigen.

[Originalgrösse.]

Weder auf diesem Titel noch sonst irgendwo im Buche ist der Name eines Dichters genannt.

AN

EXCELLENT

conceited Tragedie

O *F*

Romeo and Iuliet.

As it hath been often (with great applauſe)
plaid publiquely, by the right Ho-
nourable the L. of *Hunſdon*
his Seruants.



LONDON,
Printed by Iohn Danter.
1 5 9 7.

Titelblatt der 1. Ausgabe von Romeo und Julia.

[Originalgrösse.]

Weder auf diesem Titel noch sonst irgendwo im Buche ist der Name eines Dichters genannt.

THE

MOST EX=
cellent and lamentable
Tragedie, of Romeo
and *Iuliet.*

Newly corrected, augmented, and amended:

As it hath bene ſundry times publiquely acted, by the right Honourable the Lord Chamberlaine his Seruants.



.LONDON
Printed by Thomas Creede, for Cuthbert Burby, and are to be ſold at his ſhop neare the Exchange.
1599.

Titelblatt der 2. Ausgabe von Romeo und Julia.

[Originalgrösse.]

Weder auf diesem Titel noch sonst irgendwo im Buche ist der Name eines Dichters genannt.

THE CRONICLE

Hiſtory of Henry the fift,

With his battell fought at *Agin Court* in *France.* Togither with *Auntient Pistoll*

As it hath bene ſundry times playd by the Right honorable the Lord Chamberlaine his ſeruants.



LONDON

Printed by *Thomas Creede*, for Tho. Milling-ton,and Iohn Busby And are to be ſold at his houſe in Carter Lane, next the Powle head. 1600.

Titelblatt der 3. Ausgabe von Heinrich dem Fünften.

[Originalgrösse.]

Weder auf diesem Titel noch sonst irgendwo im Buche ist der Name eines Dichters genannt.

To the Reader.

This Figure, that thou here ſeeſt put,
 It vvas for gentle Shakeſpeare cut;
Wherein the Grauer had a ſtrife
 with Nature, to out-doo the life:
O, could he but haue drawne his wit
 As well in braſſe, as he hath hit
His face; the Print would then ſurpaſſe
 All, that vvas euer vvrit in braſſe.
But, ſince he cannot, Reader, looke
 Not on his Picture, but his Booke.

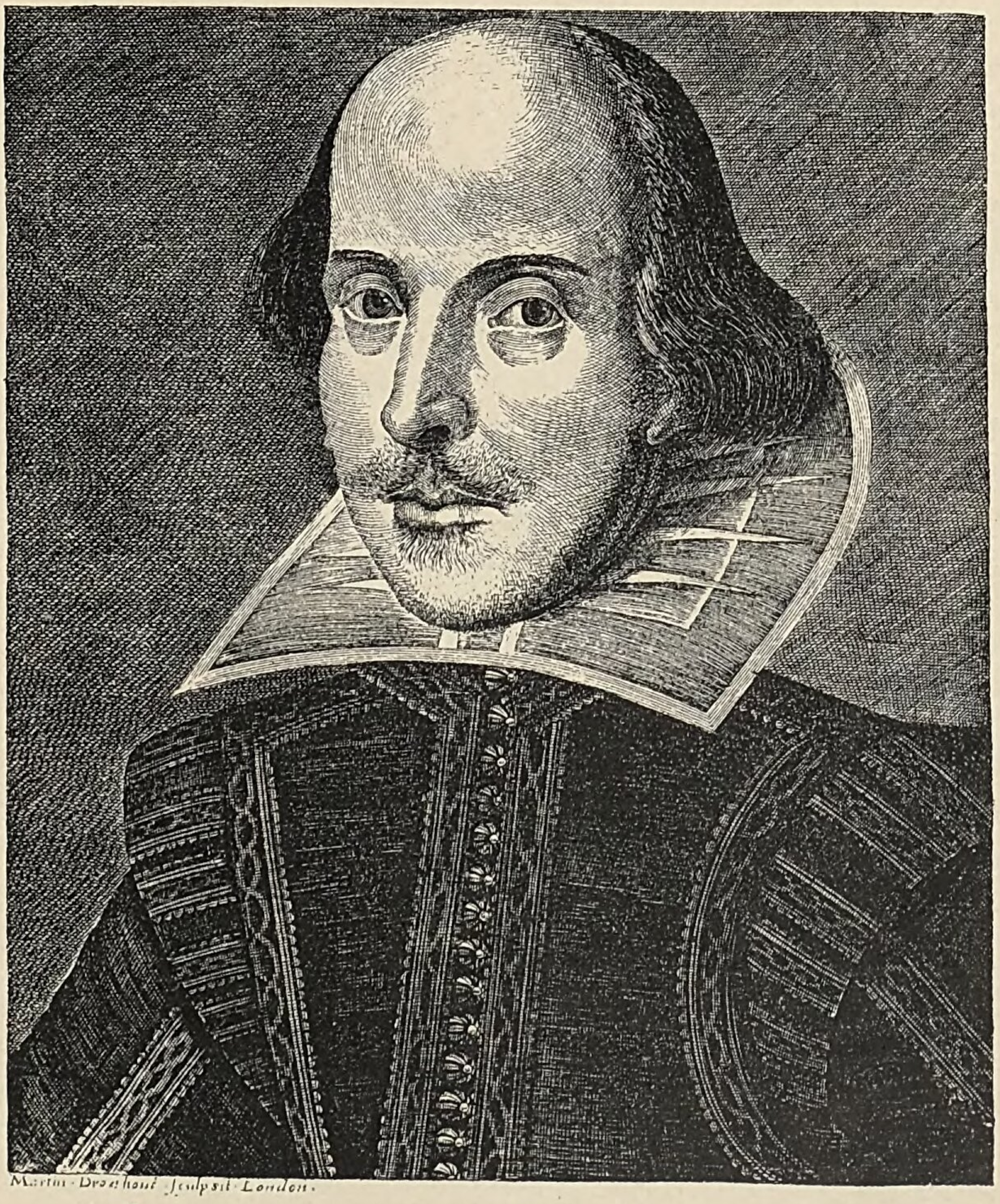
B. I.

Die linke Nebenseite des Titelblattes der 1. Gesammtausgabe der Shakespeare-Dramen. (London, 1623. Folio.)

[Originalgrösse.]

MR. WILLIAM
SHAKESPEARES
COMEDIES,
HISTORIES, &
TRAGEDIES.

Publiſhed according to the True Originall Copies.



LONDON
Printed by Iſaac Iaggard, and Ed. Blount. 1623.

Titelblatt der 1. Gesammtausgabe der Shakespeare-Dramen. (London, 1623. Folio.)
[Verkleinerung.]

A CATALOGVE
of the ſeuerall Comedies, Hiſtories, and Tragedies contained in this Volume.

COMEDIES.

THe Tempeſt. Folio 1.
The two Gentlemen of Verona. 20
The Merry Wiues of Windſor. 38
Meaſure for Meaſure. 61
The Comedy of Errours. 85
Much adoo about Nothing. 101
Loues Labour loſt. 122
Midſommer Nights Dreame. 145
The Merchant of Venice. 163
As you Like it. 185
The Taming of the Shrew. 208
All is well, that Ends well. 230
Twelfe-Night, or what you will. 255
The Winters Tale. 304

HISTORIES.

The Life and Death of King John. Fol. 1.
The Life & death of Richard the ſecond. 23
The First part of King Henry the fourth. 46
The Second part of K. Henry the fourth. 74
The Life of King Henry the Fift. 69
The First part of King Henry the Sixt. 96
The Second part of King Hen. the Sixt. 120
The Third part of King Henry the Sixt. 147
The Life & Death of Richard the Third. 173
The Life of King Henry the Eight. 205

TRAGEDIES.

The Tragedy of Coriolanus. Fol. 1.
Titus Andronicus. 31
Romeo and Juliet. 53
Timon of Athens. 80
The Life and death of Julius Cæſar. 109
The Tragedy of Macbeth. 131
The Tragedy of Hamlet. 152
King Lear. 283
Othello, the Moore of Venice. 310
Anthony and Cleopater. 346
Cymbeline King of Britaine. 369

Inhaltsverzeichniss der 1. Gesammtausgabe der Shakespeare-Dramen.
(London, 1623. Folio.) [Verkleinerung].

Catalogus der Büchern dieses I. Tomi.

Cap. 7. vom Schwefel. 1042
Cap. 8. vom Vitriol. 1050
Cap. 9. vom Arsenico. 1056
Cap. 10. de Tartaro, &c. desideratur. incertum an hoc Volumen absolverit. 1060

Ex Manuscriptis D. Joh. Montani.

Zwen andere Tractat / besonder vom Autore beschrieben / nemlich vom Terpentin / 1060
von Honig. 1064
De Xyloheben praeparatione & usu, Tractatus. 1069
De curatione Rupturae Compendium. 1069
De Mumiae praeparatione & usu Tractatus. Ex versione Jo. Oporini. 9070

Ex Manuscripto Oporini.

In Macri quaedam Poemata de Virtutibus Herbarum, Radicum &c. explicationes & observationes admodum utiles, per Joann. OPORINUM ex ore dictantis Paracelsi excerptae. 1070

Ex Manusc. D. Jo. Montani.

Liber Principiorum, in welchem tractiert wird von Schlangen / Krötten / Spinnen / Regenwürmen / Krebsen / &c. was ihr nutz vnd brauch in der Artzney sey. 1088

Ex autographis Theophrasti.

Fragmenta aliquot de RE HERBARIA:
1. Prologus in Lib. de Herbis, ad Medicos urbis. 1094
2. Schedula de prima materia. 1096
3. Libri primi de virtutibus Rerum, Fragmentum. 1097
4. In Errores Macri, & alios Herbarios. 1100
5. Schedulae aliquot de virtutibus quarundam Herbarum, nempe Consolidae aureae, Hypericonis, Persicariae, Serpentinae, Consolidae, &c. 1100
De Plantagine (ex manuscripto alterius.) 1101
6. De Vini Natura, fragmentum. 1002

Alles zuvor nie in Truck außgangen.

Pleraq; ex M. S. Oporini, quaedam etiam ex Autographis.

De Thermis, das ist / von den Natürlichen Bädern / fünff Tractat / was sie für Artzneyische Tugend vnd krafft haben. 1104
Vom Bad Pfeffers ein besonders Büchlein. 1116
De Thermis fünff fragmenta. 1123

Ende deß CATALOGI der Bücher diß ersten TOMI.

VOLU

Schlussseite des Inhaltsverzeichnisses der 2. Gesammtausgabe der Werke des Paracelsus. (Strassburg, 1616. Folio.)

[Verkleinerung.]

That *Roſincrance* and *Guildenſterne* are dead:
Where ſhould we haue our thankes?
Hor. Not from his mouth,
Had it th'abilitie of life to thanke you:
He neuer gaue command'ment for their death.
But ſince ſo iumpe vpon this bloodie queſtion,
You from the Polake warres, and you from England
Are heere arriued. Giue order that theſe bodies
High on a ſtage be placed to the view,
And let me ſpeake to th'yet vnknowing world,
How theſe things came about. So ſhall you heare
Of carnall, bloudie, and vnnaturall acts,
Of accidentall iudgements, caſuall ſlaughters
Of death's put on by cunning, and forc'd cauſe,
And in this vpſhot, purpoſes miſtooke,
Falne on the Inuentors heads. All this can I
Truly deliuer.
For. Let vs haſt to heare it,
And call the Nobleſt to the Audience.
For me, with ſorrow, I embrace my Fortune,
I haue ſome Rites of memory in this Kingdome,
Which are to claime, my vantage doth
Inuite me,
Hor. Of that I ſhall haue alwayes cauſe to ſpeake,
And from his mouth
Whoſe voyce will draw on more:
But let this ſame be preſently perform'd,
Euen whiles mens mindes are wilde,
Leſt more miſchance
On plots, and errors happen.
For. Let foure Captaines
Beare *Hamlet* like a Soldier to the Stage,
For he was likely, had he beene put on
To haue prou'd moſt royally:
And for his paſſage,
The Souldiours Muſicke, and the rites of Warre
Speake lowdly for him.
Take vp the body; Such a ſight as this
Becomes the Field, but heere ſhewes much amis.
Go, bid the Souldiers ſhoote.
Exeunt Marching: after the which, a Peale of Ordenance are ſhot off.

FINIS.

Schlussseite des Hamlet aus der 1. Gesammtausgabe der Shakespeare-Dramen. (London, 1623. Folio.)

[Verkleinerung.]

per Stomachum; *Potus Roſcidantes*; *Perſperſio Sanguinis* cum *Materia Firmiore*, ut *Margaritis*, *Lignis*, *Inunctiones* debitæ, ad cohibendum *Aërem*, & Detentionem *Spirituum*; *Calefactoria per Exterius*, tempore *Aſſimilationis* poſt *ſomnum*; *Cautio* de iis, quæ incendunt *Spiritum*, induntque ei *Calorem acrem*, ut de *Vinis*, & *Aromatibus*; & *Uſus Moderatus*, & Tempeſtivus eorum, quæ indunt *Spiritibus* Calorem Robuſtum, ut *Croci*, *Naſturtii*, *Allii*, *Enulæ*, *Opiatorum Compoſitorum*.

CANON XXXI.

SPiritus vivus *Interitum* patitur immediate, cum deſtituitur aut *Motu*; aut *Refrigerio*; aut *Alimento*.

EXPLICATIO.

SUnt hæc ſcilicet illa tria, quæ ſuperius vocavimus *Atriola Mortis*; Suntque *Paſſiones Spiritus* propriæ, & immediatæ. Etenim Organa omnia partium Principalium ſerviunt, ut hæc tria *Officia* præſtentur: Et rurſus, Omnis *Destructio Organorum*, quæ eſt Lethifera, eo rem deducit, ut unum, aut plura ex his tribus deficiant. Itaque alia omnia ſunt diverſæ viæ ad Mortem; ſed in hæc deſinunt. *Fabrica* autem *Partium Organum Spiritus* eſt; quemadmodum & ille, *Animæ rationalis*; quæ Incorporea eſt & Divina.

CANON XXXII.

FLamma Subſtantia Momentanea eſt: *Aer* Fixa: *Spiritus Vivi* in Animalibus, media eſt Ratio.

EXPLICATIO.

RES eſt hæc & altioris Indagationis, & Longioris Explicationis, quam faciat ad *Inquiſitionem* præſentem. Sciendum interim *Flammam* continenter generari, & extingui; ut per Succeſſionem tantum continuetur. *Aer* autem Corpus fixum eſt, nec ſolvitur; licet enim *Aer* ex Humido Aqueo Novum *Aerem* gignat; tamen vetus *Aer* nihilominus manet; unde fit *Super-oneratio* illa *Aëris*; de quo diximus in *Titulo* de *Ventis*. At *Spiritus* utriuſque Naturæ particeps eſt, & *Flammea*, & *Aerea*; quemadmodum & Fomites ejus ſunt *Oleum*, quod eſt Homogeneum *Flammæ*; & *Aer*, qui eſt Homogeneus *Aquæ*. *Spiritus* enim non nutritur ex *Oleoſo* Simplici, neque ex *Aqueo* Simplici, ſed ex utroque: atque licet nec *Aer* cum *Flamma*, nec *Oleum* cum *Aqua* bene componantur, tamen ſatis conveniunt in Miſto. Etiam, *Spiritus* habet ex *Aere* faciles ſuas & delicatas *Impreſſiones*, & *Receptiones*; A *Flamma* autem, Nobiles ſuos, & Potentes *Motus*, & *Activitates*. Similiter etiam *Duratio Spiritus* Res compoſita eſt, nec tam momentanea, quam *Flamma*, nec tamen tam fixa, quam *Aeris*; Atque eo magis non ſequitur rationes *Flammæ*, quod *Flamma* etiam ipſa extinguitur per Accidens; nempe à Contrariis, & Deſtruentibus circumfuſis; quam cauſam & neceſſitatem non habet pariter *Spiritus*. Reparatur autem *Spiritus* ex *Sanguine* vivido, & Florido *Arteriarum* exilium, quæ inſinuantur in *Cerebrum*; Sed fit *Reparatio* iſta ſuo modo, de quo nunc non eſt Sermo.

F I N I S.

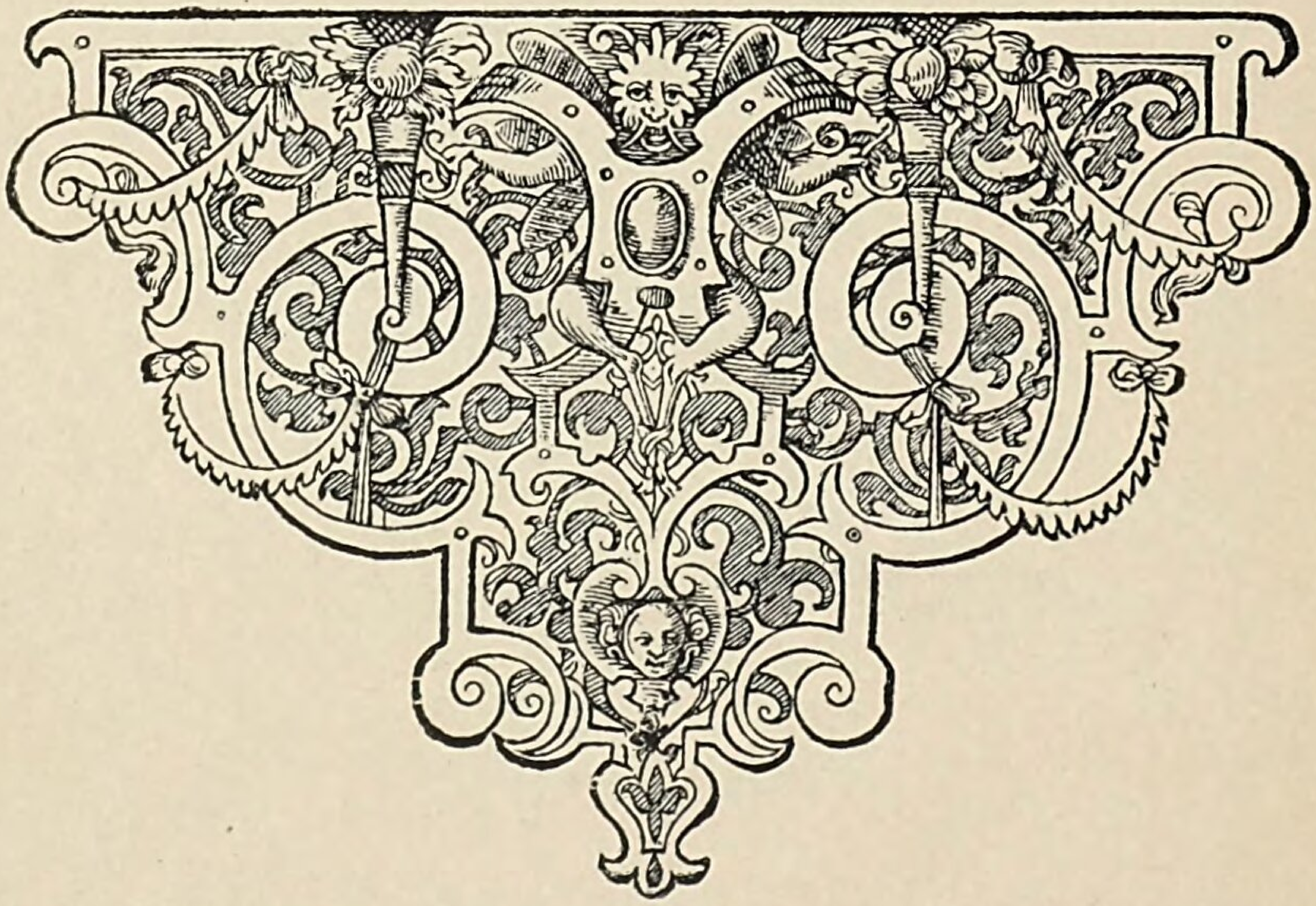
FRAN-

Schlussseite der Geschichte des Lebens und Todes aus der 1. Gesammtausgabe der Werke Francis Bacon's. (Frankfurt a/M., 1665. Folio.) [Verkleinerung.]

Vergleiche die 3 vorigen Seiten.

Hier ist das Schlussstück in Originalgrösse. Dieses Schlussstück, eine allegorische Darstellung der Pan-Idee der Naturphilosophen des 16. und 17. Jahrhunderts, findet sich nur mit ganz unbedeutenden Abweichungen:

2 Mal in Paracelsi Opera. (Strassburg, 1616. Folio.)
25 Mal in Mr. William Shakespeares Comedies, Histories, and Tragedies. (London, 1623. Folio.)
3 Mal in Francisci Baconi Opera Omnia. (Francofurti ad Moenum, 1665. Folio.)



IDEA

MEDICINÆ

PHILOSOPHICAE,

FUNDAMENTA CONTINENS
totius doctrinæ Paracelsicæ, Hippocraticæ,
& Galenicæ.

AVTHORE
PETRO SEVERINO DANO
Philoſopho & Medico.

AD
FRIDERICVM II. DANIAE
& Septentrionis Regem.

Cum gratia & Priuilegio
Cæſ. Maieſt.

BASILEAE, EX OFFICINA
SIXTI HENRICPETRI.
ANNO M. D. LXXI.

Titelblatt der 1. Ausgabe der Idea Medicinae Philosophicae
von Petrus Severinus Danus. (Basel, 1571.)

[Originalgrösse.]

BERNARDINI TELESII CONSENTINI

DE RERVM NATVRA

IVXTA PROPRIA PRINCIPIA.

LIBRI IX.

AD ILLVSTRISSIMVM, ET ECCELLENTISS.
Don FERDINANDVM *Carrafam Nuceriæ Ducem.*

SVPERIORVM PERMISSV.



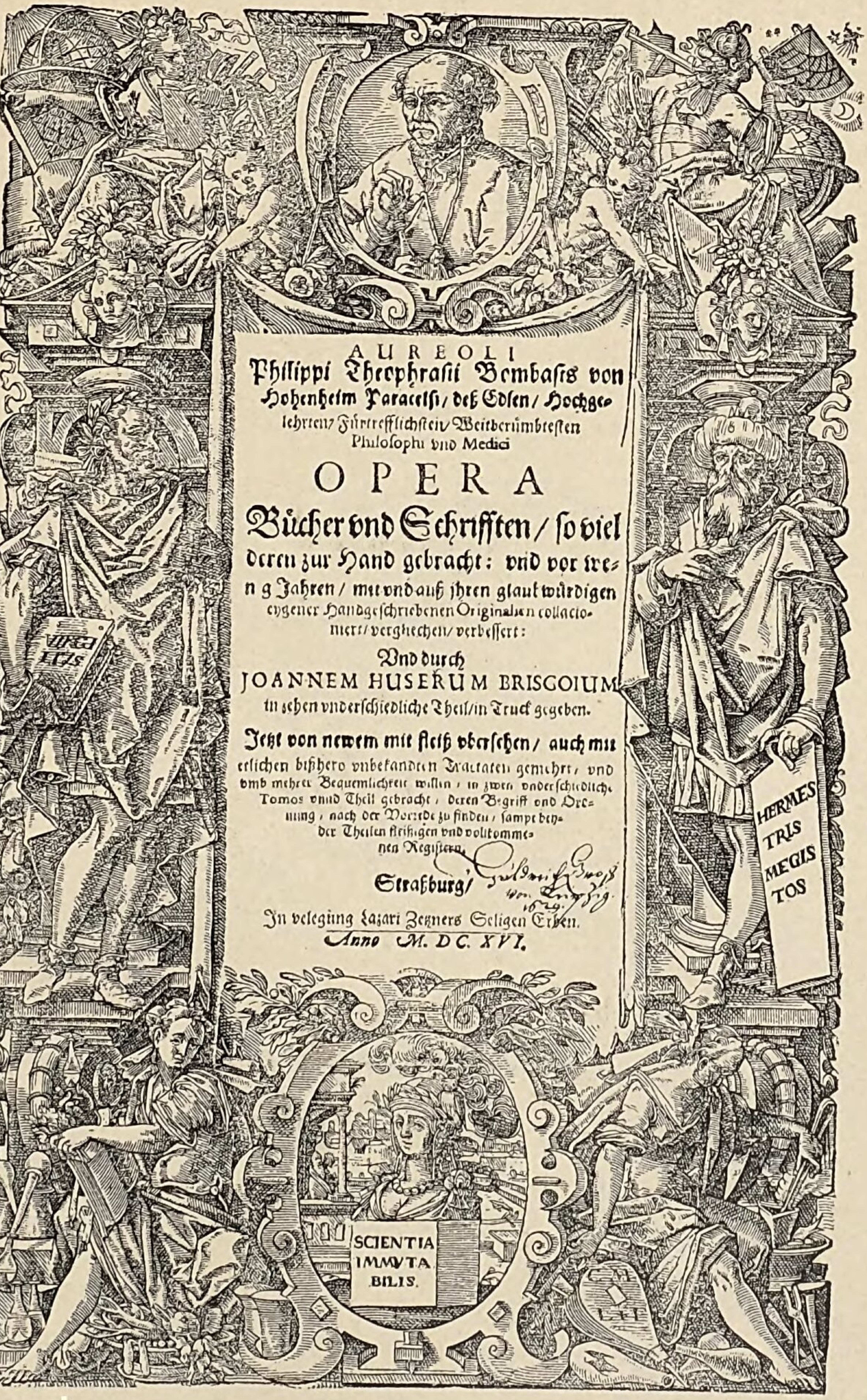
NEAPOLI

Apud Horatium Saluianum. M. D. LXXXVI.

CVM PRIVILEGIO REGIO.

Titelblatt der 1. Ausgabe des Werkes De Rerum Natura
von Bernardinus Telesius. (Neapel, 1586. Folio.)

[Verkleinerung.]

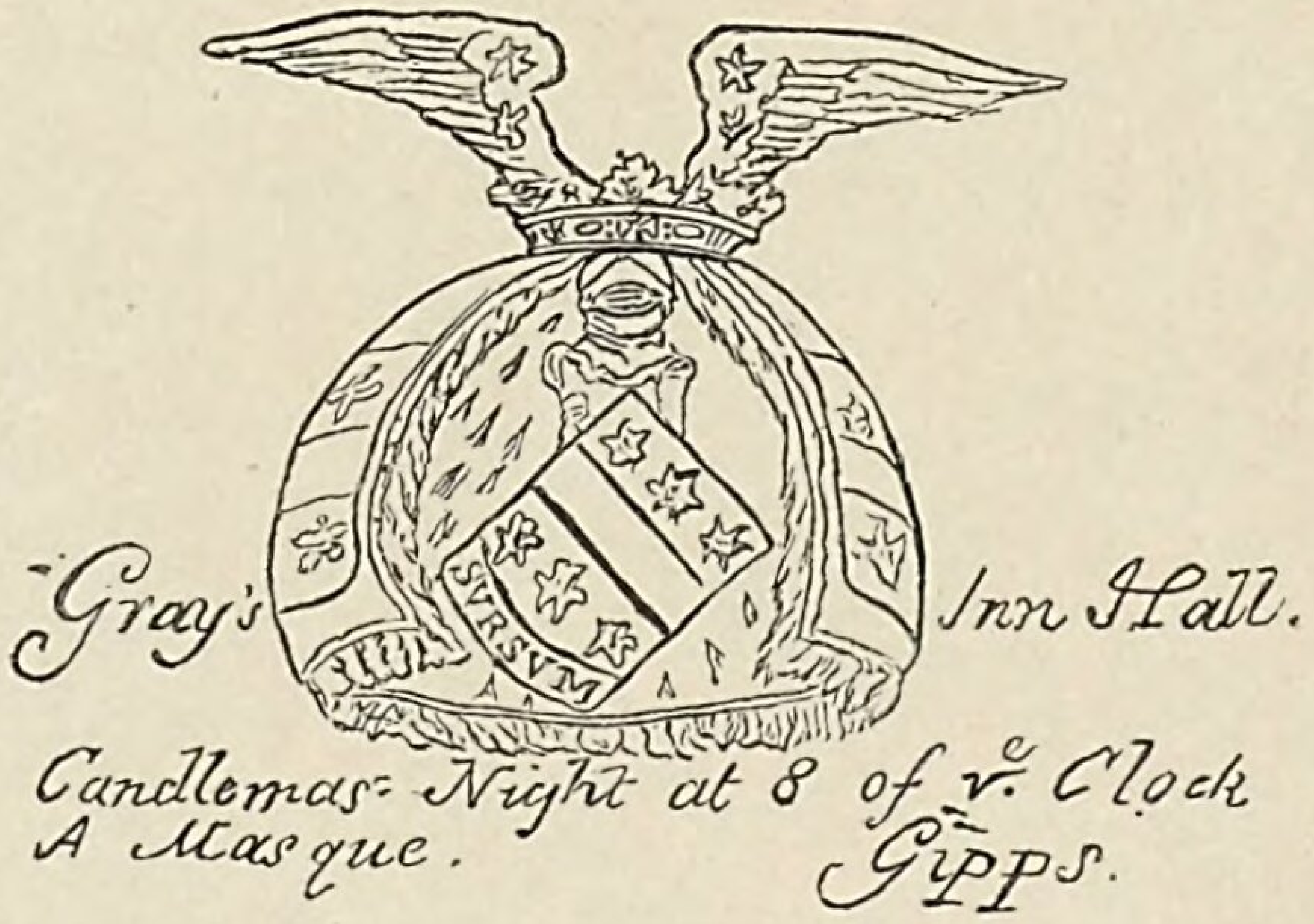


AUREOLI
Philippi Theophrasti Bombasts von
Hohenheim Paracelsi/ deß Edlen/ Hochge-
lehrten/ Fürtrefflichsten/ Weitberümbtesten
Philosophi vnd Medici
OPERA
Bücher vnd Schrifften/ so viel
deren zur Hand gebracht: vnd vor we-
nig Jahren/ mit vnd auß jhren glaubwürdigen
eygener Handgeschriebenen Originalien collacio-
niert/ vergliechen/ verbessert:
Vnd durch
JOANNEM HUSERUM BRISGOIUM
in zehen vnderschiedliche Theil/ in Truck gegeben.
Jetzt von newem mit fleiß vbersehen/ auch mit
etlichen bißhero vnbekandten Tractaten gemehrt/ vnd
vmb mehrer Bequemlichkeit willen/ in zwen vnderschiedliche
Tomos vnnd Theil gebracht/ deren Begriff vnd Ord-
nung/ nach der Vorrede zu finden/ sampt bey-
der Theilen fleißigen vnd volkommen-
nen Registern.
Straßburg/
In verlegung Lazari Zetzners Seligen Erben.
Anno M. DC. XVI.

Titelblatt der 2. Gesammtausgabe der Werke des Paracelsus.

(Strassburg, 1616. Folio.)

[Verkleinerung.]



Einlassbillet zu einem Maskenspiele in Gray's Inn.

(2. Februar 1682.)

III.

Pläne und Ansichten.

Die westliche Hälfte von London zur Zeit von Francis Bacon's Geburt, 1561.

Nebenstehende Ansicht ist ein Theil des Planes von London *(Londinum)*, der sich im 1. Bande von Braun und Hogenberg's grossem Städtebuche *(Civitates Orbis Terrarum), 1572*, befindet. [Mässige Verkleinerung.]

Obgleich das genannte Buch die Jahreszahl 1572 auf dem Titelblatte trägt, ist doch die Zeichnung bedeutend älter; denn der hohe spitze Thurm, den die alte Paulskirche (auf dem rechten Ende des Bildes) zeigt, brannte 1561, im Jahre der Geburt Francis Bacon's, nieder und wurde nie wieder in dieser Form und Höhe aufgerichtet. Die Originalzeichnung des Blattes ist demnach 1561 oder noch früher hergestellt.

Das Blatt führt uns die Hauptstätten von Bacon's Thätigkeit vor Augen.

An der breiten Strand-Strasse, die sich vom Temple bis nach Whitehall erstreckt, mit dem Garten nach der Themse zu, da wo diese ihren Lauf aus einem nördlichen in einen nach Osten umkehrt (zwischen Suffolk-Palast und Charing Cross) lag Bacon's Geburtshaus *Yorke House*. In nächster Nähe befindet sich heute eine Eisenbahnbrücke und die Charing-Cross-Eisenbahnstation, einer der lebhaftesten Punkte von ganz London.

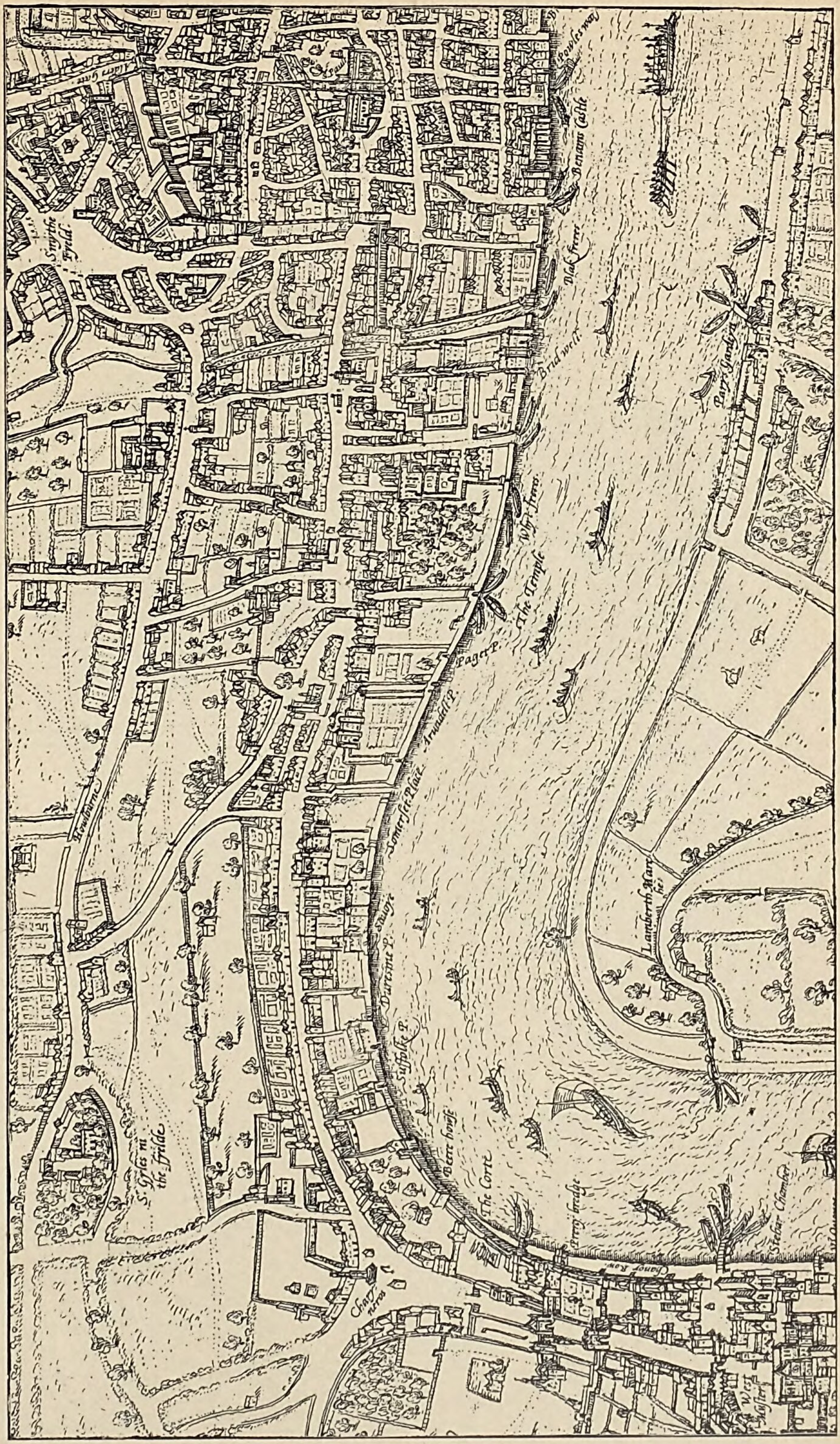
Nördlich von der Holborn-Strasse, da wo nach Norden die Gray's Inn-Strasse abzweigt (auf dem Plane etwas rechts von dem Worte *Howlburne*) ist die Gegend des alten Rechtshofes Gray's Inn, wo Bacon seinen juristischen Studien oblag und am Lebensabende wieder wohnte.

Ziemlich weit rechts auf der Zeichnung (beim Worte *Black freres*), am nördlichen Ufer der Themse, ist der Ort, wo sich am Ende des 16. Jahrhunderts eines der berühmtesten Volkstheater, *Blackfriars Theatre,* befand.

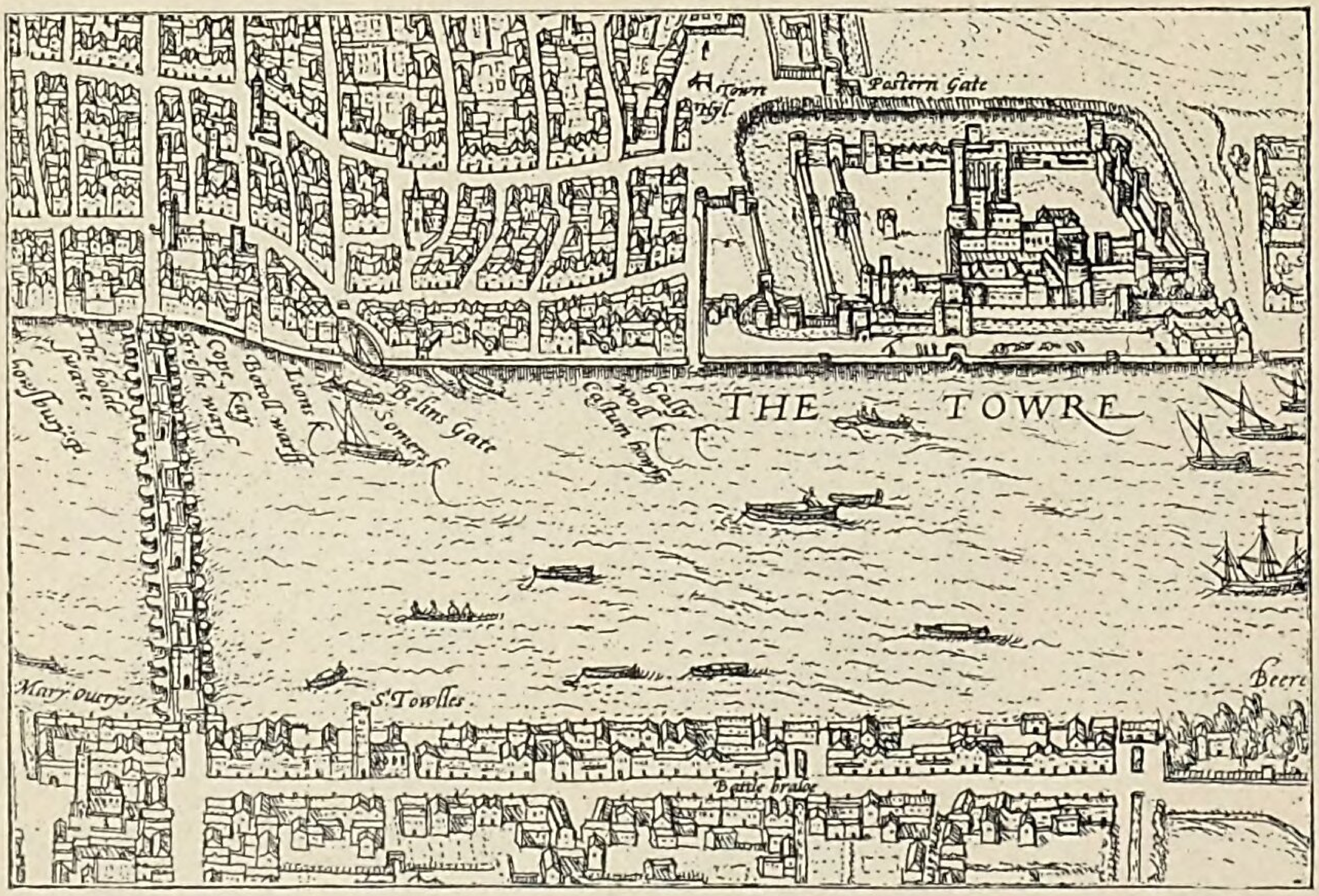
Links, ganz im Westen, ist die Westminister-Abtei, wo unter andern auch Ben Jonson begraben liegt und mehrere Schwestern der Mutter Bacon's ruhen.

Näher der Themse (bei dem Worte *Stehar Chamber)* ist Westminister Hall, die Stätte der grossen Staatsaktionen und feierlichen Parlamentssitzungen.

Etwas nördlich davon, zwischen Westminister und Charing Cross liegt mit seinen vielen Gebäuden Whitehall-Palast, dessen grosser Festsaal die eigentliche Heimstätte der Shakespeare-Dramen war.



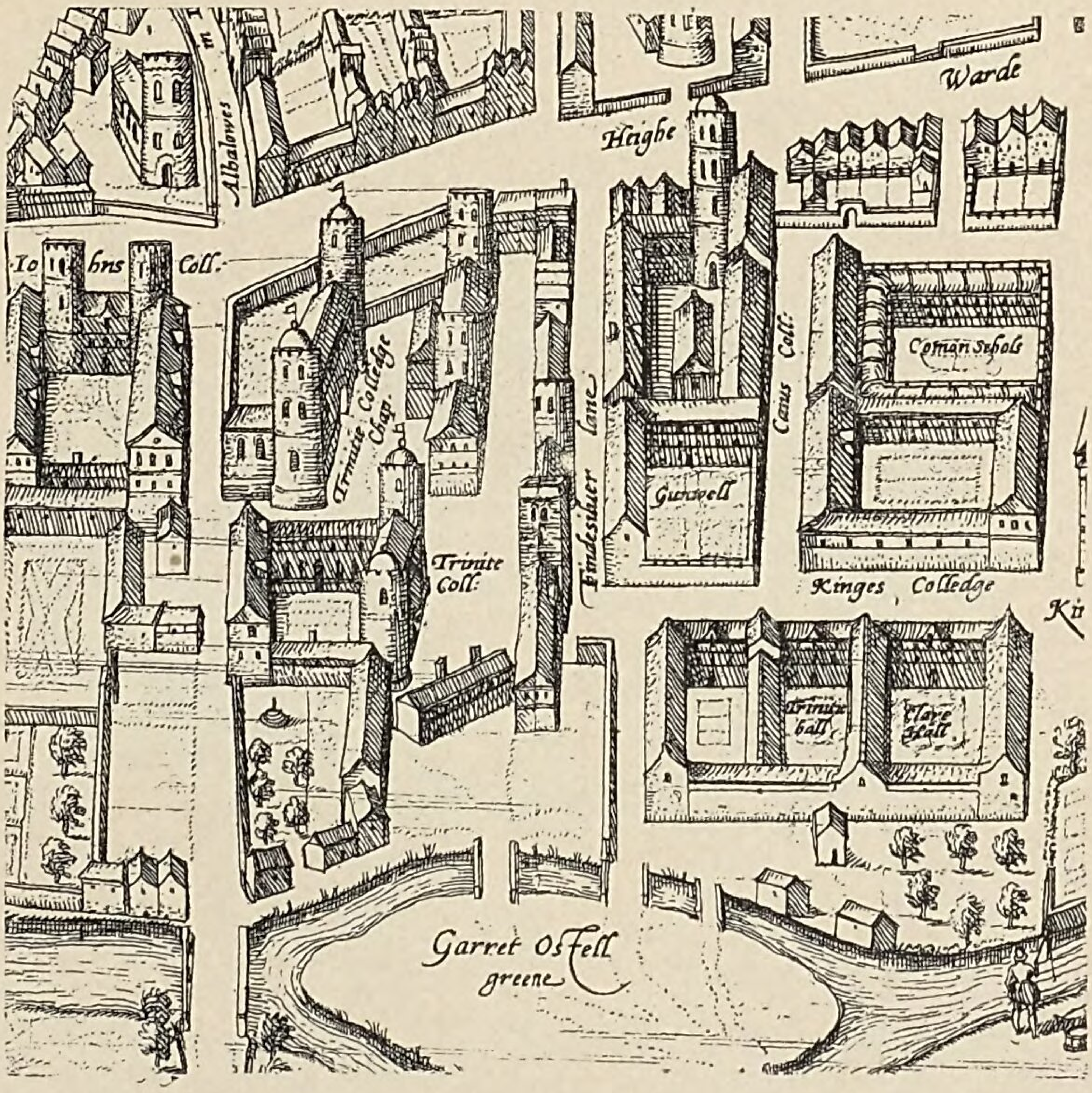
Blak Freers
Whyt Freers
The Temple
Paget P.
Somerset Place
Suffolk P.
The Corte
Lamberth Marsh



Der Tower und die Londoner Brücke zur Zeit von Francis Bacon's Geburt, 1561.

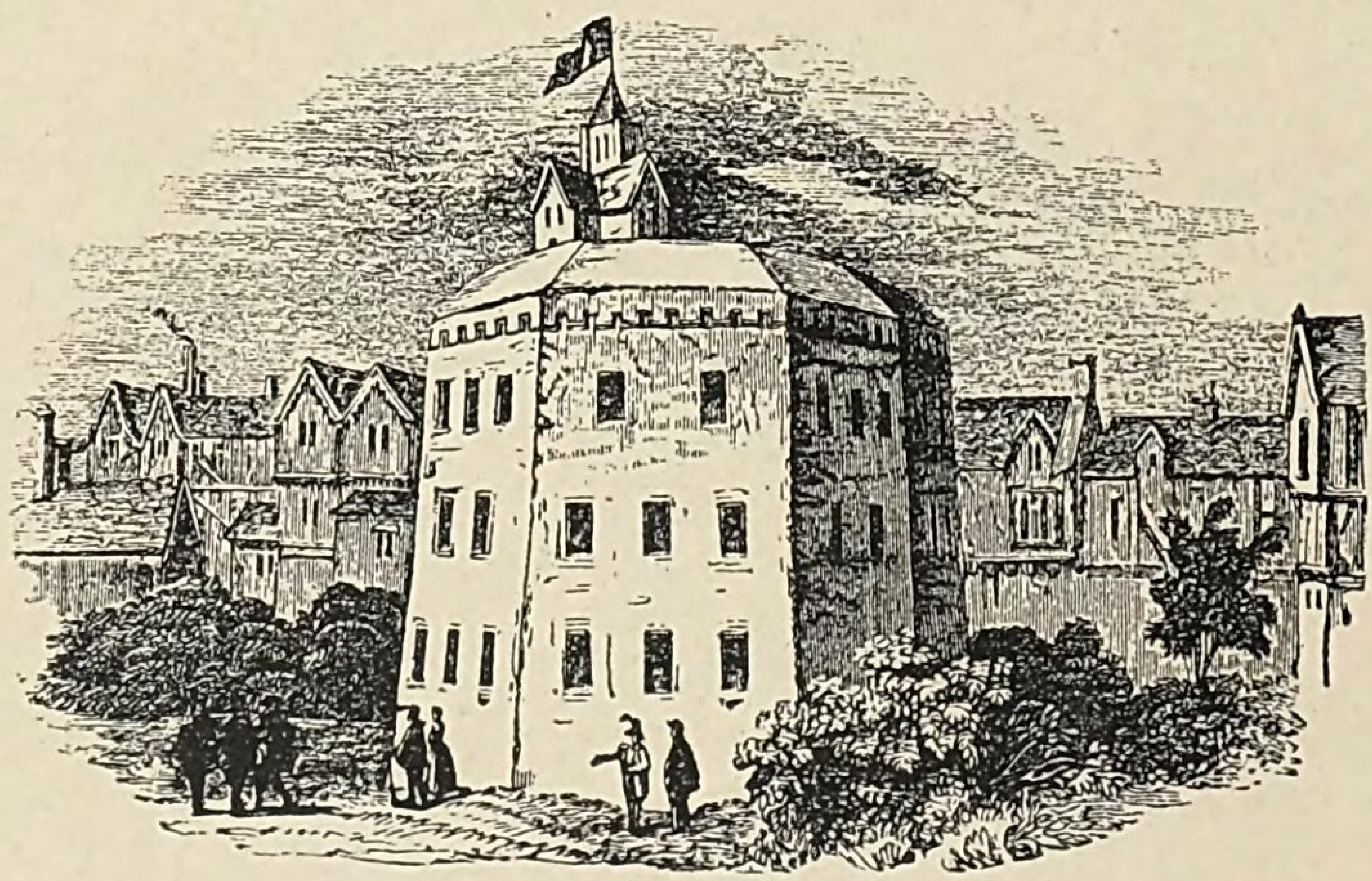
Ein Theil der östlichen Hälfte des Londoner Planes aus dem 1. Bande von Braun und Hogenberg's grossem Städtebuche, 1572.

[Mässige Verkleinerung.]



Cambridge zur Zeit von Bacon's dortigen Studien, 1575.

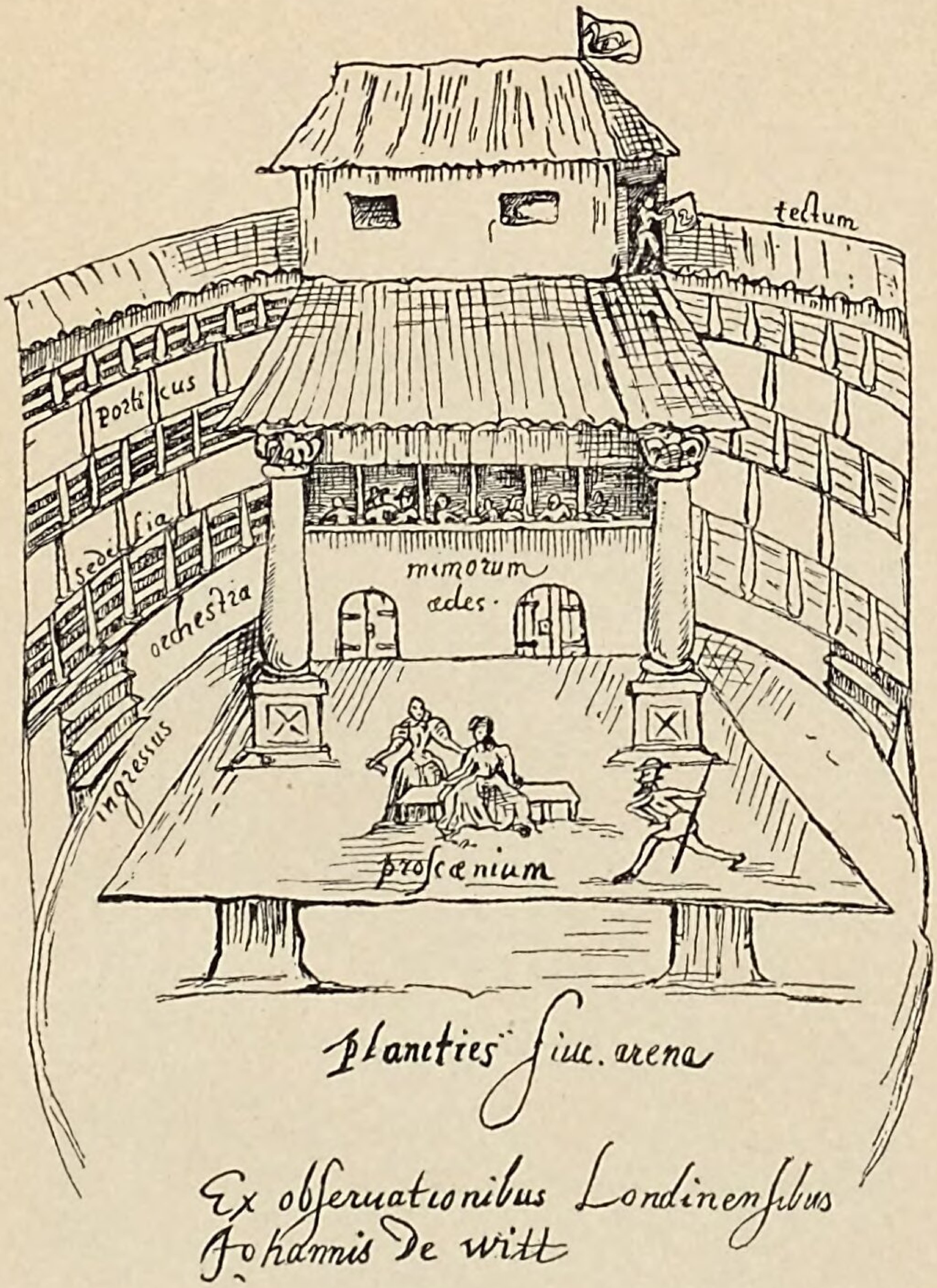
Ein Theil des Planes von Cambridge *(Cantebrigia)*, der sich im 2. Bande von Braun und Hogenberg's grossem Städtebuche *(Civitates Orbis Terrarum)* befindet. [Originalgrösse.] In der Mitte *Trinity College* und seine Kapelle, rechts unten, in der Nähe des Flusses, *Trinity Hall*.



Aeussere Ansicht eines Londoner Volkstheaters *(Globe Theatre).*

Nach einer alten Zeichnung.

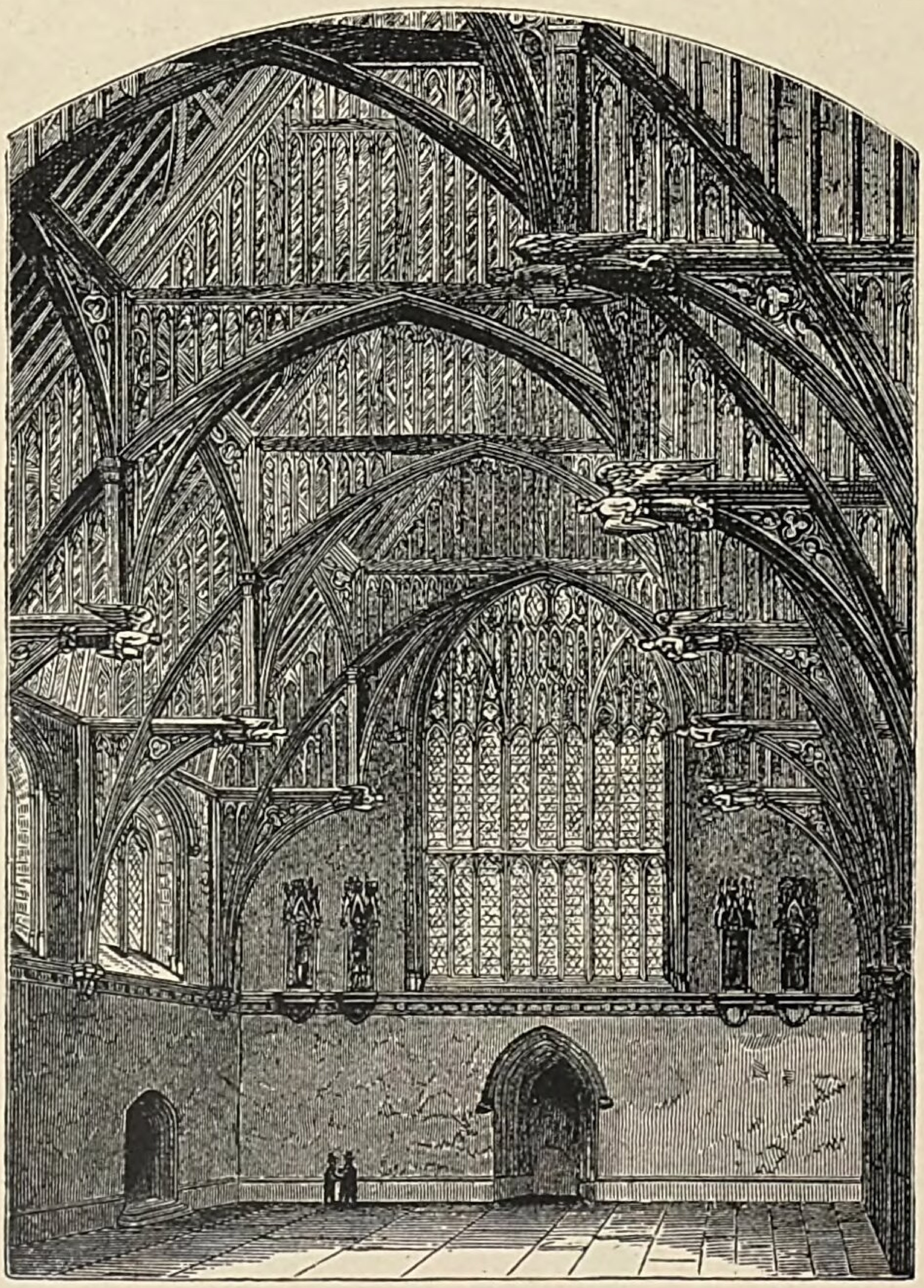
An den Mauern sind übereinanderstehende bedeckte Ränge oder Gallerien; der Mittelraum, unser jetziges Parkett oder Parterre, ist unbedeckt. Obenauf das Häuschen für den Trompeter, der die Zuschauer herbeilockt und den Beginn der Vorstellung verkündet.



Innere Ansicht eines Londoner Volkstheaters *(Swan Theatre).*

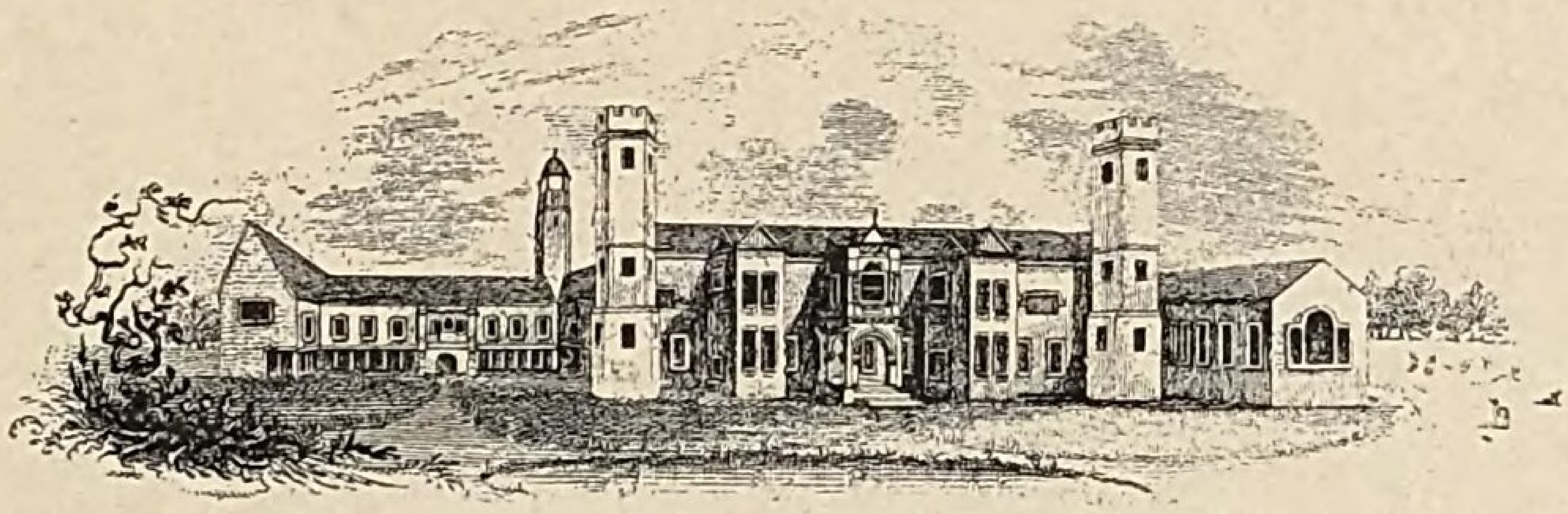
Nach einer in Utrecht befindlichen Handzeichnung aus dem Jahre 1596.

Ringsum bedeckte Ränge oder Gallerien; in der Mitte, unter freiem Himmel, der Parterreraum; in diesen Parterreraum hineinragend die Bühne, theils bedeckt, theils unbedeckt; hinter der Bühne die Ankleideräume der Schauspieler mit zwei Thüren, einer zum Auftreten, einer zum Abgehen der Personen, bez. zum Auftreten zweier feindlichen Heere. Oben der Trompeter, der den Anfang der Vorstellung verkündet. Die Volksbühne war ohne jede Dekoration und ohne jeden Vorhang. Keine Scene konnte mit einem Bilde beginnen oder schliessen; jede begann mit einem Auftreten und schloss mit einem Abgange. Selbst die Todten mussten hinausgetragen werden. Die Ausstattung beschränkte sich wesentlich auf die grössere oder geringere Pracht der Anzüge. Dekorationen und Vorhang gab es nur bei den Hoffestlichkeiten und Hoftheatervorstellungen in Whitehall und in den Palästen der Grossen, wo man ausserdem mit künstlichen Beleuchtungseffekten, Maschinerien und sehr kostbarer Garderobe arbeitete. Die Volkstheater spielten nur bei Tageslicht. Im Prolog zu Heinrich V. wird das Volkstheater ein „hölzernes O“ genannt *(this Woodden O).*

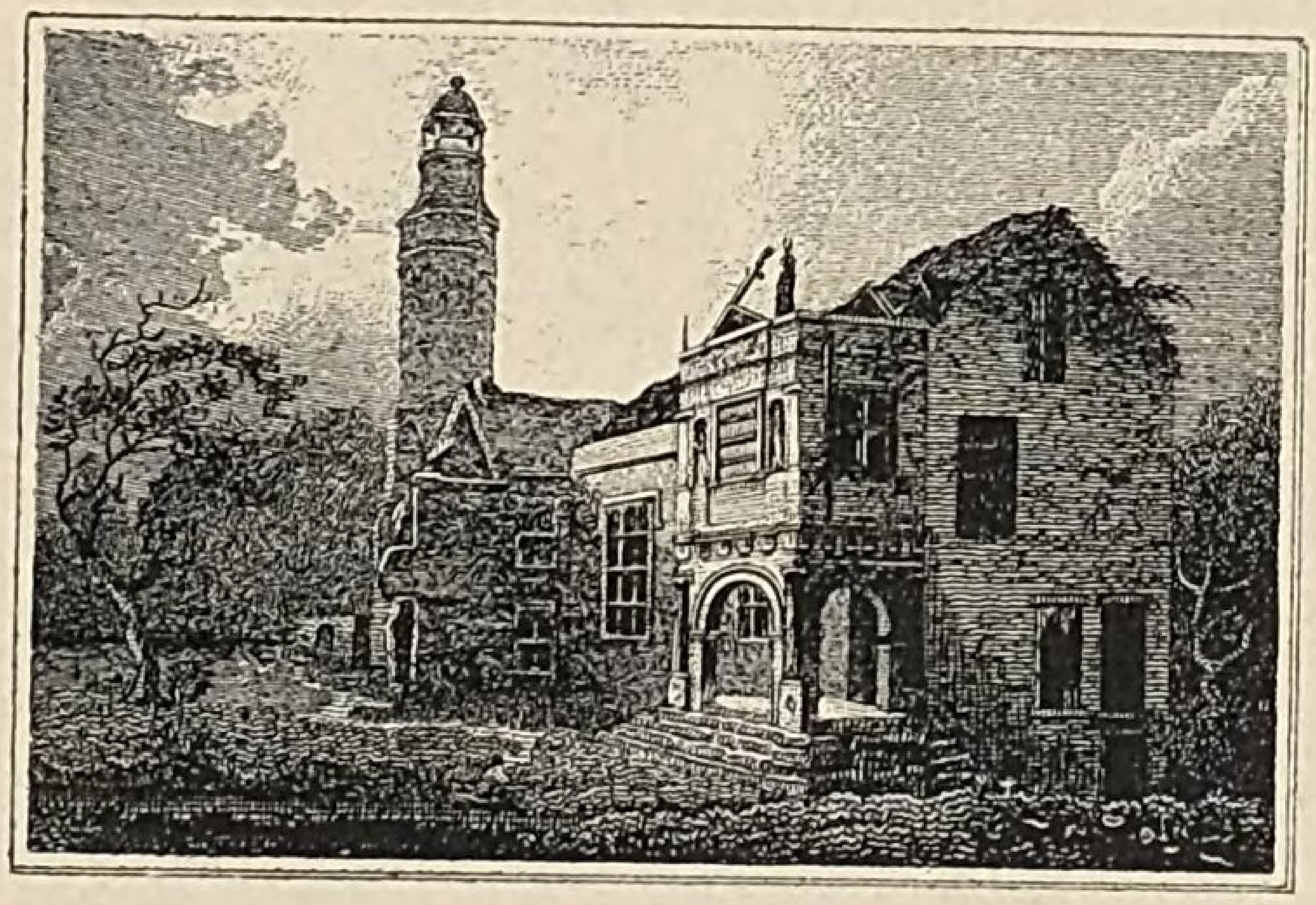


Das Innere der Westminster-Halle.

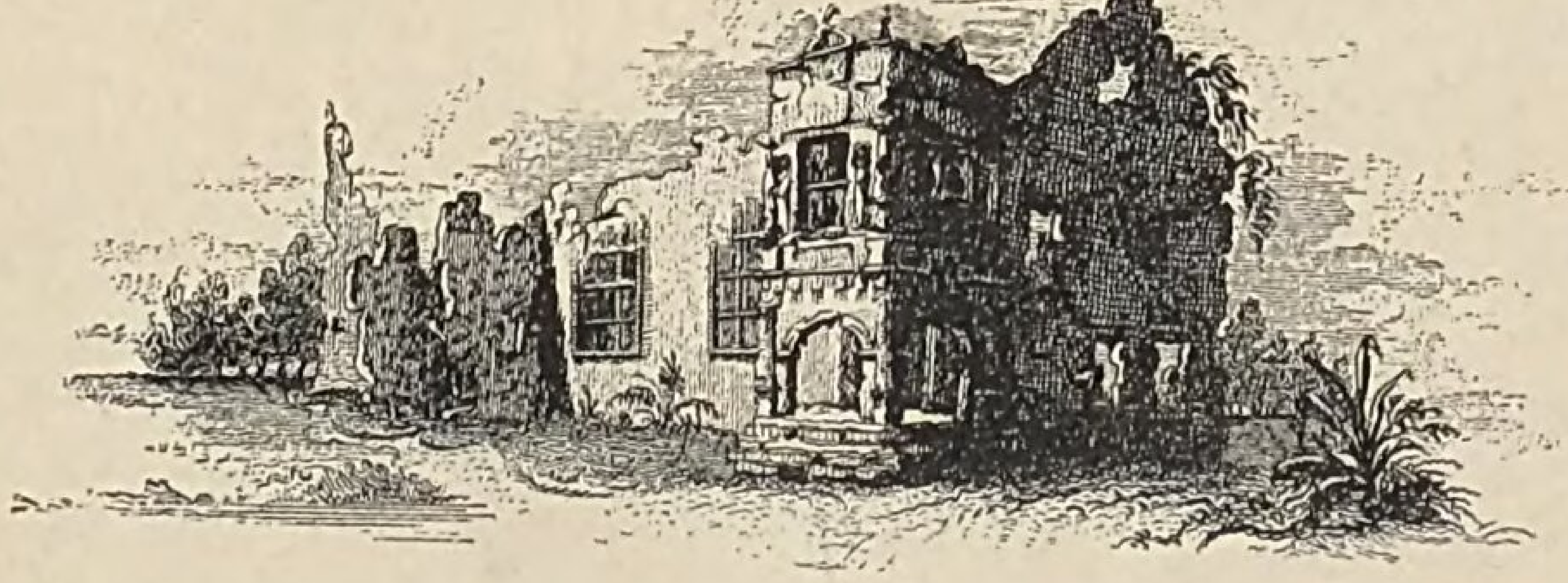
Westminster Hall ist noch heute eine der grössten nicht von Säulen getragenen Hallen (73 : 21 : 28 Meter). Sie wurde 1398 unter Richard II. erbaut, und in der ersten Parlamentssitzung in der neuen Halle ward der unglückliche König seines Thrones entsetzt. Hier fanden grössere Hof- und Staatsaktionen und aussergewöhnliche Parlamentssitzungen statt, und Francis Bacon's Stimme ist oft in diesem bedeutungsvollen Raume erklungen. Westminster Hall ist jetzt eine Vorhalle zum Parlamentsgebäude, wird aber an Grösse von keinem einzigen der mächtigen Räume des modernen Riesenpalastes erreicht.



Gorhambury im Jahre 1568.



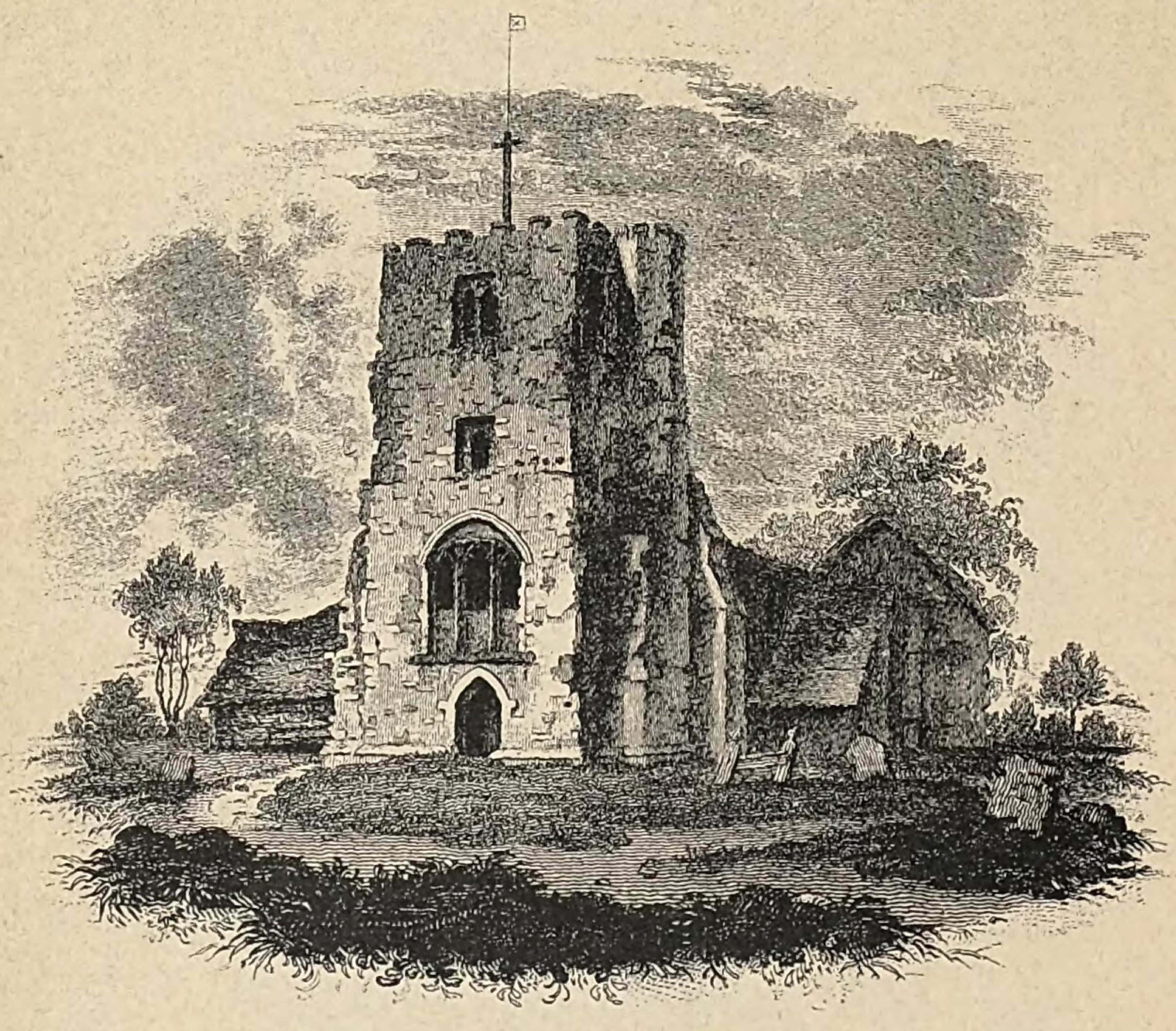
Gorhambury im Jahre 1795.



Gorhambury im Jahre 1821.

Gorhambury bei St. Alban's, der Landsitz der Familie Bacon.

BAYERISCHE
STAATS-
BIBLIOTHEK
MUENCHEN



St. Michaels-Kirche bei St. Alban's.

Francis Bacon's letzte Ruhestätte.

Aus Francis Bacon's Letztem Willen:

For my buriai, I desire it may be in St. Michael's church, near St. Alban's: there was my mother buried, and it is the parish church of my mansion house of Gorhambury, and it is the only christian church within the walls of old Verulam.

For my name and memory, I leave it to men's charitable speeches, and to foreign nations, and the next ages.

Mein Begräbniss wünsche ich in der St. Michaels-Kirche bei St. Alban's: dort liegt meine Mutter begraben, es ist die Pfarrkirche meines Wohnhauses in Gorhambury und die einzige christliche Kirche innerhalb der Mauern von Alt-Verulam.

Meinen Namen und mein Gedächtniss überantworte ich der milden Nachrede der Menschen, fremden Völkern und den nächsten Zeitaltern.

[illegible]

F. X. BEER, Kgl. Hofbuchbinder
MÜNCHEN
Weinstrasse Nr. 18/II

BSB Bayerische StaatsBibliothek
MDZ Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek

Bormann, Edwin,

Das Shakespeare-Geheimniss

Leipzig 1894

P.o.angl. 370 sr
urn:nbn:de:bvb:12-bsb11665238-6